



CUBIERTA BRILLANTE MARGEN DELGADO

FuentesalArenillas

III EDICIÓN DE PRIMERA FASE. PROGRAMA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.
COMUNIDAD DE MADRID / DKV

CUBIERTA BRILLANTE MARGEN DELGADO

FuentesArenillas

FuentesalArenillas

CUBIERTA BRILLANTE, MARGEN DELGADO

Sala de Arte Joven

Del 2 de junio al 25 de julio de 2021

En el año 2018, la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid y DKV Seguros ponen en marcha la convocatoria *Primera fase*, un programa de apoyo al arte joven que se suma al resto de convocatorias públicas, como *Circuitos de artes plásticas* o *Se busca comisario*, que tienen como resultado la realización de una exposición en la Sala de Arte Joven. Un espacio de referencia en torno a la creación emergente y lugar idóneo para mostrar proyectos artísticos de nueva producción, al mismo tiempo que sirve de plataforma y apoyo a la escena artística más joven.

Primera fase se creó con el objetivo de facilitar la realización de la primera exposición individual de artistas menores de 35 años en un espacio institucional. De esta forma, no solo se fomenta la realización de una muestra sino también el seguimiento y tutorización de un comisario o comisaria de referencia en un entorno profesionalizado en cuanto a métodos de trabajo y recursos.

En esta tercera edición, el jurado formado por Gonzalo Cabrera, Antonio J. Sánchez Luengo y Tania Pardo, por parte de la Comunidad de Madrid; Alicia Ventura y Juan Bautista Peiró, por parte de DKV Seguros; y Juan Canela, como profesional externo, ha decidido que el proyecto ganador sea el del colectivo FuentesalArenillas, formado por Julia Fuentesal Rosa (Huelva, 1986) y Pablo M. Arenillas (Cádiz, 1989), bajo el título *Cubierta brillante, margen delgado*. Una propuesta que gira en torno a un proceso de investigación sobre la composición y descomposición de la forma y la materia manipulada, que sitúa la obra en los confines de lo hecho y no hecho. “Su ciclo de vida –como explican los propios artistas– como metáfora y su movimiento en diferentes contextos. La acción y reacción que puede encontrarse en la naturaleza, refiriéndonos al movimiento y dinámicas de las fuerzas naturales”. El resultado es un recorrido por distintas formas escultóricas que nos hablan de ecología, de los gestos más cotidianos y de la propia naturaleza del arte. El excelente trabajo conjunto entre FuentesalArenillas y el comisario Juan Canela hace que podamos disfrutar de un recorrido expositivo por distintas instalaciones entre las que destacan *Imaginaria* y *Plaza chica*, ideadas específicamente para este lugar. Un trabajo, en definitiva, caracterizado por la dualidad, los lenguajes próximos a lo artesanal y el uso de materiales tan diversos como la madera o la tela.

Por todo ello, nuestra más sincera enhorabuena a FuentesalArenillas y especialmente nuestro reconocimiento al comisario Juan Canela por su implicación y entusiasmo en el proyecto, así como a los autores que con sus textos analizan pormenorizadamente el trabajo de este colectivo: María Virginia Jaua, Juan de Nieves y Carlos Pardo, no sin antes mencionar nuestra satisfacción y gratitud a DKV Seguros por esta colaboración. Así como también a todas aquellas personas que han hecho posible el desarrollo de este admirable proyecto.

Comunidad de Madrid

La cultura es uno de los sectores más perjudicados por la crisis económica derivada de la pandemia de la COVID-19.

Por eso, en DKV, nos enorgullece más si cabe mantener este año nuestro compromiso con los artistas emergentes mediante un extenso programa de becas y premios. De esta forma, queremos contribuir a la formación, a la producción de obra y al acceso a los circuitos de exhibición y comercialización de los creadores más prometedores de nuestro país.

Buen ejemplo de ello es este catálogo, que recoge las obras ganadoras de la tercera edición de la *Beca Primera Fase*, en colaboración con la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, cuyos autores son jóvenes que luchan por labrarse un futuro en el mundo del arte.

Puede resultar extraño que una aseguradora colabore con el ámbito artístico, pero no podemos olvidar que nuestra especialidad es la salud y nuestro propósito como compañía crear un mundo más saludable. A su vez, el arte alimenta el espíritu y forma parte de una concepción equilibrada de la naturaleza del ser humano. Esa relación existente entre la creatividad y el bienestar de las personas fue el motivo que, hace ya más de una década, nos llevó a crear el programa DKV Arteria y a recibir destacados premios por ello, como el de la Fundación ARCO en la categoría de Coleccionismo Corporativo.

En concreto, DKV Arteria es una iniciativa que tiene por objetivo impulsar diferentes acciones que fomentan la creación artística, siempre ligada a nuestra salud y a mejorar la calidad de vida de las personas. De esta manera, en DKV pretendemos impulsar la innovación y la creatividad en general entre el sector asegurador y sanitario, además de fomentarla como un valor en la sociedad.

Sin más, os invito a conocer las obras de FuentesalArenillas.

Josep Santacreu

Consejero delegado de DKV Seguros

[ESP]

p. 12 **CUBIERTA BRILLANTE, MARGEN DELGADO**
FuentesalArenillas + Juan Canela

p. 24 **PERSONAL, FÍSICO, POLÍTICO**
Juan de Nieves

p. 32 **JUGUETES BÁRBAROS**
Carlos Pardo

p. 38 **LA REFLEXIÓN COTIDIANA Y EL ARTISTA**
María Virginia Jaua

p. 49 **IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN**
EXHIBITION IMAGES

[ENG]

p. 84 **SHINY SURFACE, THIN DIVIDE**
FuentesalArenillas + Juan Canela

p. 96 **PERSONAL, PHYSICAL, POLITICAL**
Juan de Nieves

p. 104 **BARBARIC TOYS**
Carlos Pardo

p. 110 **DAILY REFLECTION AND THE ARTIST**
María Virginia Jaua









CUBIERTA BRILLANTE MARGEN DELGADO

FuentesalArenillas + Juan Canela

Llamaremos tertulia al encuentro entre una afinidad y una apertura a la inagotable fuente de posibilidades. Al compás del silbido que prolonga las líneas y los contornos que se conectan y que se fugan. Al oficio: las manos adaptadas a su tiempo, a la huella, el descanso, la escucha. A la naturaleza que se mantiene transformándonos en recuerdos y narraciones. A un paseo, a un lugar de olor jazmín y alegrías.

Un reflejo visto en la calle al despertar puede encauzar la mañana e iluminar una serie de sucesos que se enlazan al pensamiento de anoche. Usamos las manos deslizándolas despacio. En un momento dado se quedan quietas y el entorno las acoge: calientes, brillantes, sincronizadas en la superficie salada. Escribimos con saliva sobre nuestra piel rosada, rojiza, morena.

Las ventanas permanecen abiertas y trabajamos con el frío. Él nos mantiene vivos dentro del estudio: nuestros órganos trabajan a ritmo plegado, encogido, como el abdomen cuando estamos sentados. Adoptamos formas y los materiales van cediendo mientras la espera discute con el tiempo de la una y el tiempo del otro. Manipulamos hasta donde las manos alcanzan, pero vemos más lejos de lo que manipulamos y, en general, sentimos-pensamos-hacemos más lejos aún de lo que vemos ahí.

Ambos solemos conversar desde lo blanco en el ojo y lo transparente en el cuerpo del camarón. Andamos por debajo de las piedras corazón y del púrpura secado al sol que ha teñido las telas de la península desde fenicios y luego romanos. Desentendemos el idioma aprendido, pero recolectamos formas para pringarnos con saberes e historias espesados en oficios que abren caminos y sostienen el armazón de nuestras pausas. Entramos en una orilla repleta de moluscos arrastrados y apilados por las corrientes. Caminamos con música de olas en el aire y traqueteo de caparzones sin huésped bajo las gomas en nuestros pies, buscando sin saber con la mirada del cuerpo entero. ¡Intentemos llegar a la unión de los ostiones! Dejamos atrás la desembocadura del Guadalquivir despojado de tonos azules, solo en ondas verdes y grises.



Es un lugar de respiración, un paisaje mental de cielo-mar-tierra. El agua y los sueños, el cielo y sus ensoñaciones, la tierra y las fantasías del descanso que nos embauca.

Sentimos que hace mucho que cuerpo y mente no reposan, que trabajamos como una tiza que escribe sin parar sobre una pizarra y se desgasta en cada letra y cubre de polvo el rodapié.

Cohacemos esculturas-escritura y vamos guardando las formas hechas. Continuamente nos debatimos entre las condiciones del hacer y los modos en que las formas hacen. Espacios difíciles de describir, se despliegan, comienzan a presenciarse, se avivan, se sueltan de nuestro cuerpo.

Sentarse juntos en el estudio, mirar, encender el palo santo y seguir sin más un ritual que en la sala de exposiciones podrá, quizá, transmitirse y sentirse como secreto. Detenerse en un pliegue que no deja ver, que se esconde en el rizo. Demorarse en el color y en su acción. Seguir al lado del pliegue porque la cualidad adquirida por el blanco que lo cubre nos espera. Poder ver dos partes del mismo cuerpo erguido en curvas imposibles y su tensión como de movimiento en sueños.

Un panal de cartón y grapas nos tapa las cabezas allí donde las ideas entran y salen sin dar explicaciones. Un murmullo recorre nuestra nuca, intentamos usar los dedos para abrir los ojos,

vemos proyectadas sobre las paredes sombras que atraen un velo amarillo que, con el tiempo, cubre y lo impregna todo.

La parafina en bloque es comestible, traslúcida y procede de materiales naturales bituminosos. La guardamos desde hace años y no la hemos visto nunca. Forrada en cartón para su conservación, pesa y se viene allá donde vamos. No la usamos, cohabitamos el mismo espacio, pasamos tiempo cerca, nos cuidamos.

Lanzarse sin pensárselo mucho.

Recuerdos infantiles grabados fuertemente en la memoria. El sol poniéndose en Bajo de Guía con ese anaranjado que no he vuelto a encontrar en ningún otro lugar. Huele a boquerones fritos, suenan cáscaras de cacahuetes y pieles de gambas pisadas contra el suelo, charlas y risas de gente que no logran acallar la voz de una niña cantando a lo lejos. Trozo de río, mar y tierra, lugar mágico en la memoria.

Alguna noche de esas que cuesta conciliar el sueño. Cierro los ojos y recurro a aquellos destellos que me ayudan a entrar en el duermevela. Perseguir bocas de la isla por los caños de las marismas cuando la marea estaba baja y volver nadando cuando sube hasta la playa. Aventuras con el sol sobre la piel, veranos interminables de arena y sal.

Pedazos telúricos que se vuelven partes de uno mismo. Asideros hechos de jirones del territorio que nos conforma a los que agarrarnos cuando las cosas se ponen feas. Cachos de tierra enredados con órganos corporales irremediabilmente enganchados a las cosas que hacemos.

<

Julia, *Mínimo roce*

Espacio de Arte Contemporáneo
ECCO. Cádiz, verano 2020

Hay pequeños y medianos trozos de cartón con voces y relieves, imágenes móviles esculpidas por la luz que convocan la ilusión del cuerpo y su peso en el espacio. Pero si el desecho nos inunda es también para dar otra oportunidad al recoger, reconocer la existencia de otro y dejar que quien busque encuentre lo que le sirva.

Nosotros, obreros de lo nuestro, vivimos ejecutando las fases y tareas de indagación, preparación y producción que esto exige: dormimos entre materiales. Cierto que la carga que traemos acusando a la forma e interpretación la mudamos continuamente. Dialogamos. Coproducimos maquetas habitables para una imaginación que podría reducirlas o aumentarlas a gran velocidad.

Estas labores que hacemos están llenas de vida, de gritos hacia dentro y sonrisas distendidas. No sabemos hacerlo de otra manera. No queremos hacerlo de otra manera. Habría que reflexionarlo más. Piensa con la cabeza, me decían en el colegio. Yo miraba por la ventana hacia el patio de albero y, aunque respondía que sí, que iba a pensar con la cabeza, en el fondo intuía que ahí no estaba toda la verdad. ¿Por qué no nos dejan escucharnos las entrañas?

A veces tengo el corazón en los meñiques. Otras veces dejo que decidan las piedras. Los materiales que nos rodean o las formas con las que vivimos pueden ayudarnos a dilucidar cosas en un momento dado. Pero hay que dejar espacio. Hay que echarse a un lado. Hay que descentralizarse, diluirse, camuflarse, confundirse, despistarse, enredarse... Hay que escuchar con la piel entera. Dejar que el viento entre hasta los dedos de los pies. Hay que conversar con la materia. Comprometerse de forma intensa en una relación abiertamente horizontal y honesta. Hay que comprenderse desde fuera y desde dentro, en-con-ello y entre-ello.

Compartimos recuerdos que se acentúan por la distancia, por la pérdida del miedo, por la imaginación... Recordar el olor de nuestras madres que hace ver un material hasta entonces inadvertido. Recuerdo el gesto de sorber por primera vez el zumo con pajita en el recreo del colegio, igual que una paloma bebe por su pico sin necesidad de levantar la cabeza.

Por las mañanas, una pareja de palomas frecuente nuestra ventana con sus gestos repetitivos e inquietos. Nos miran tras el cristal y nos quedamos quietas en un suspiro.

Un gris acero y un azul índigo coinciden con el crujido de una silla: el acontecimiento nos devuelve al interior. Ella, encontrada un día, se mantiene aquí, deambula y actúa como figura estable que nos contempla con sus patas frías y oxidadas; es como el eje del compás, dispuesta para desplazarse por la escena donde permanece.

Estamos sentados uno al lado del otro sobre la mesa que nos dio nuestro amigo Antonio Menchen, que formó parte de una de sus piezas. Es una mesa amplia y soldada que interviene horizontalmente nuestro espacio común y divide la acción bajo y sobre un propio falso orden en el que baja y sube la marea como charcos intermareales que solo en la bajamar pueden describir algo claro.

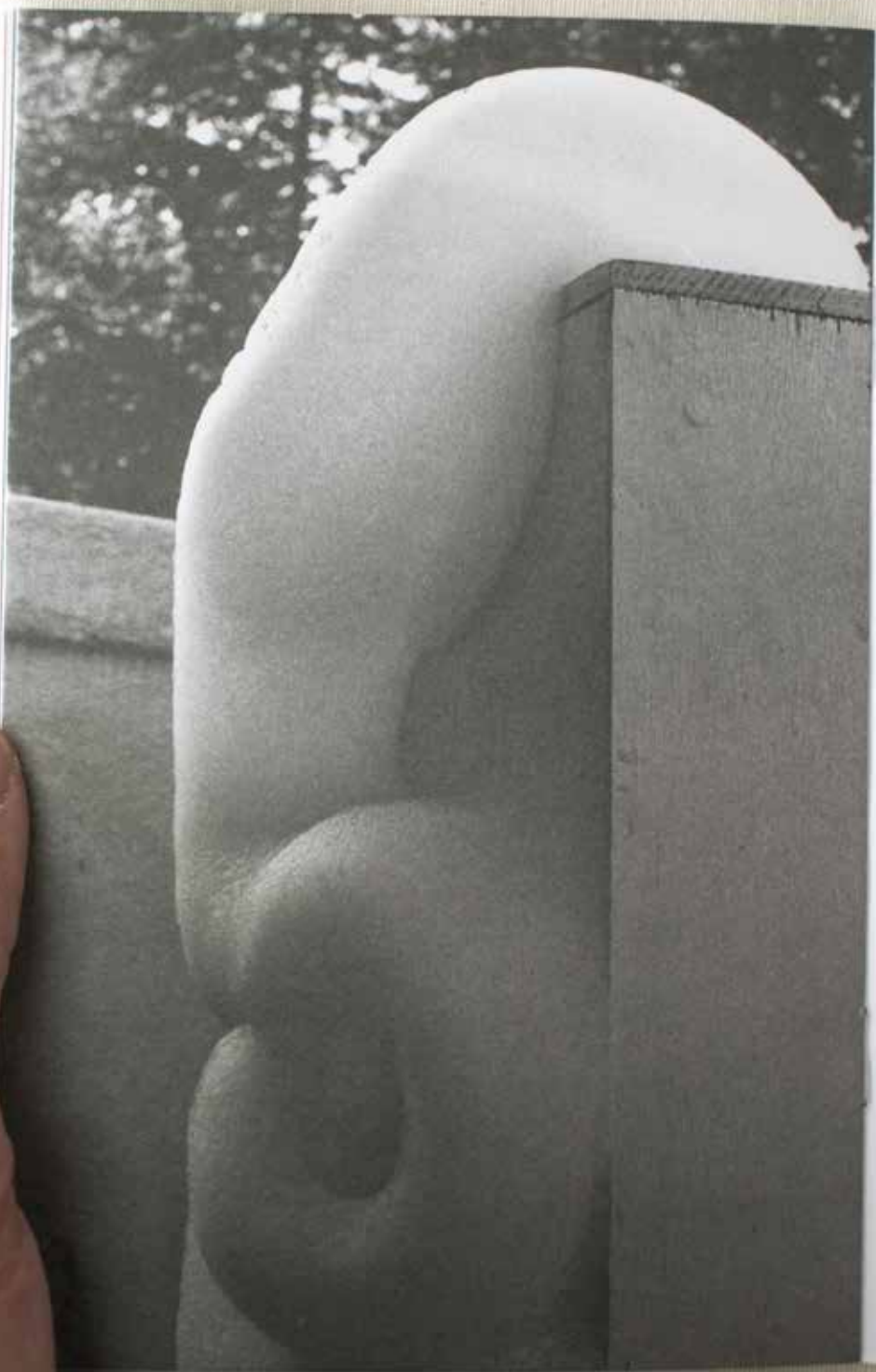
Inevitablemente, convocaremos a quienes nos hubiera gustado conocer antes. Guy Brett, en *Galaxias explosivas*, cuenta que David Medalla experimentaba para encontrar una manera tangible de manifestar fuerzas invisibles. Y que esta búsqueda le despertó recuerdos de infancia: colores y formas de las nubes en los atardeceres tropicales de Manila, su madre cocinando un espumoso manjar de coco, una cervecería de Edimburgo con enormes tinajas de cerveza espumosa. Estaba en juego hacer sensible

una equivalencia entre materia y energía. Medalla lograría ser transparentemente simple, y por eso su obra es tan ordinaria como cósmica. En sus *Cloud Canyons*, la espuma puede seguir caminos aleatorios, que surgen y se forman según sus propias energías interactuando con la gravedad, las corrientes de aire, la presión atmosférica y la forma de los contenedores. La genialidad de la máquina de burbujas consistía en que una lógica conceptual iba de la mano con la extraordinaria sutileza de una luminosidad y textura para las cuales la analogía con las nubes no era ninguna exageración.

Vivir en la tertulia, pensar a varios, aprender el lenguaje de los distintos tempos, ver los espacios como lugares de encuentro entre amigos donde suceden cosas, lugares para experimentar y hacer experiencia, también con lo inesperado.

Escribo en un portátil sobre un escritorio de madera que es también estantería para aprovechar el espacio del pequeño estudio. El mueble lo fabricó mi vecino, que es carpintero además de amigo. Trabajar con los demás. Vida compartida. La importancia de la comunidad que hoy más que nunca deviene esencial.

Durante aquellos días encerrados la azotea fue tertulia. Vecinas y vecinos, amigas y amigos, niñas y niños. Familia expandida. Tribu. Comprender la importancia de las que tenemos cerca, de las que nos acompañan. Tejer lazos con mimbre, de esos que aguantan el vendaval. Construir una sombra, espacio de juego, lugar de trabajo, encender un fuego. Subir cada día, mirar al mar y comentar la incertidumbre. Hablar de vida y muerte, miedos y risas en lo que se vacían los vasos.



Sostener el encuentro, mirar desde los puntos elegidos para el reposo, agarrarse a la asibilidad de los materiales. Son soportes donde renovar las ganas y compartir las formas, las lecturas y los actos guardados y resguardados.

Desde siempre he trabajado con unas y otros. Compañeras de viaje con los que pensamos, sentimos, y caminamos. La práctica curatorial es intrínsecamente colaboración. Las ideas que intuimos, los textos que escribimos o las formas que generamos se articulan desde nuestra relación con la tribu, las conversaciones con nuestros colegas cercanos, los chats con los que están lejos, los textos intercambiados en redes y las ideas anotadas en trozos de papel. Estructuras de apoyo, formas de cuidados, acompañamiento vital.

Brillante breve vida IV

Espacio de Arte Contemporáneo

ECCO. Cádiz, verano 2020

La casa se mantiene aunque no se cierra, la vida entra por las maderas viejas de los balcones y cierros. Nos acordamos de la pareja de pelo largo rizado y piel tostada por el sol de la caleta, brillantes tras las tardes de verano. Suelos doblados y techos altos respiran y conducen al silencio de la noche en la calle más larga de Cádiz. Esquina

Llevar la intimidad con los materiales a la sala. De una columna medra un hongo y en las paredes se acumulan charcos. Reflejos amigos que se conforman en el asfalto cercano. Barrio acumulado, agua evaporada, madera recortada. Charcos hechos de suelo desgastado. Trama vital que se desarrolla bajo las pisadas.

Pequeñas formas móviles se agazapan aquí y allá. Restos de otras cosas, formas que salen de dentro y de lo que nos rodea. Dejar espacio a lo inesperado. El material es resto acumulado, cúmulo de vivencias. Suelo desgastado hecho forma que invita ahora al cuerpo a seguir transformando. Suelo-techo que invita a resguardarse. Movimiento constante, mudanza aparentemente imperceptible. Arriba y abajo, cerca y lejos, cuerpo y madera, flujo operativo. Como el balanceo de los juncos con el viento, los materiales cambian porque sopla vida. Proceso, cambio, metamorfosis material generada por impulsos instintivos.

Sagasta con los Callejones, revive la tertulia una fotografía de Jumán: azotea con ropa tendida al sol del levante. Empezamos a saber de las mil y una historias de Pericón por nuestro querido Alejandro Simón, leyendo aquel pequeño capitán de los chiquillos, que desde Pasquín al Mentidero cantineaba vendiendo caramelos para sacarse unos duros.

Los relatos y los juegos son narrados e interpretados. Es una práctica repetitiva pero cambiante con cada narrador-jugador, un patrón que conmueve y dispone un tablero de recuerdos que recorren la ciudad, que cuentan y actúan las calles, dejando activas coordenadas que despiertan al barrio, escondites en las casapueras y cañones en las esquinas.

20

¡ Ay, caramelos, caramelos!
¿Quién quiere mis caramelos?
Los de menta llevo yo;
comprármelos, señoritos;
comprármelos, por favor...¹

¹ *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*. José Luis Ortiz Nuevo. Silex Ediciones, 1990.



Pequeños retazos de vínculos cercanos descansan sobre pequeños armazones aquí y allá. Restos de camino compartido, intimidad doblada, configuraciones de alianzas. Comadres y compadres conformando estructura. Los colegas son los colegas.

Desde la ventana de mi pequeño estudio se ve también a lo lejos un minúsculo pedazo de Mediterráneo. Es minúsculo, pero cuando las palabras no fluyen, lo miro un rato y me ayuda. El mar siempre está ahí. Tenerlo cerca me tranquiliza. Conocerlo y comprenderlo hace que entienda mejor mi lugar en el universo.

Desde pequeño, saber cuándo subía y cuándo bajaba la marea en la Bahía de Cádiz. La arena contra la piel cuando azotaba el Levante. O el Poniente meciendo una azucena de mar. Luego, un poco más tarde en la Ría de Vigo saber que, si soplaba del Suroeste, venían nubes y lluvia, pero también buenas olas. Aprenderte el fondo rocoso de la playa como si fuera la palma de tu mano. Conocer lo que hay bajo la superficie como la parte baja del escritorio. Saber que si tocas más adelante está la pared. Que, si vas más abajo, tu piel va a acabar arañada por las rocas.

Similar a las capacidades de un hongo, nuestro proceso de adaptación escala en nuestras carnes formas de hacer e incrustaciones socioculturales que hacen que el rizo gire hacia un lado o el otro. Una idea del alcance posible de sus dimensiones: en los años noventa, cuando acudíamos a concursos micológicos, teníamos un *Ganoderma applanatum* que solo lográbamos meter

en la furgoneta con la ayuda de varios. Tenía una corteza doble y gruesa, igual que la de algunos de nosotros. Otras somos más un *Ganoderma pfeifferi*: nos diferenciamos por no tener vetas de separación entre los estratos, crecer en hábitats diferentes (madera de árboles de hoja caduca, sobre todo robles y hayas) y comportarnos tanto de forma parásita como

saprófita. Nuestro tamaño varía según la fuente de alimentación, los recursos o el espacio. Estamos compuestas por capas de tubos, ya que el carpóforo es perenne y estos se renuevan anualmente, formando vetas de carne que distinguen con exactitud los tubos de cada año. Son largos y con tonalidades marrón rojizo, los poros muy pequeños y redondeados, de color blanco los más jóvenes y, luego, concoloros todos. La gestación de toda una manera de pensar nueva comienza por intentar abordar de modo diferente, una vez más, el mismo tema. La expresión experimenta con una variedad de formas hasta recuperar el equilibrio que los pliegues no deberían haber perdido. Recorrer y encontrar con nuestro rol de huésped que crece mediante diásporas, como una ménsula, sobre la superficie vertical de un árbol.

Apoyado en la madera imagino mis piernas bajo la mesa, y fantaseo con meterlas en un charco. Me pregunto si es posible penetrar un texto. Ir creciendo poco a poco en el huésped, parasitarlo amablemente. Dejarlo libre, dejar que, letra a letra, espora a espora, se expanda por la hoja.

Si estuviera pensando con la cabeza seguramente lo hubiera escrito de otro modo.

Pero por qué no hacerlo al revés. Por qué no dejar de explicar. Por qué no seguir la sinuosa forma de los charcos. Por qué no crecer como un hongo. Jugar con las formas, pisar el techo. Escucharme las uñas mientras crecen. Tratar de no pensar demasiado y dejarme llevar por las ideas compartidas, las formas que emergen y la confianza de las palabras escritas. Dejar que me atraviesen y actúen, dejar que despierten recuerdos profundos y me ericen el cabello de la nuca.

Los nudos y la salud. Los charcos y los fondos atienden, salpican o curan. Cerramos los ojos, ponemos una oruga en un trozo de lino y pasamos un hilo tres veces alrededor, cosiendo y repitiendo con cada nudo por qué estamos describiendo al otro. Encuentro que atiende a la velocidad, al transcurso del trazo y al desgaste de la mina acompañada del jazmín, hilo que guía en la oscuridad cuando nos movemos sonámbulos. Amanece el ramillete de mijo colgado en una viga que alimenta pájaros, ratones y hormigas. Estas, en largas hileras, señalan las entradas y salidas por donde respira el alcornoque, descorchado en su mitad desnuda, rojiza y herida.

Debajo del casco del barco los tamaños son reales. Al despertar todo deslumbra cada día, y una planta muy grande crece cada año en un árbol de haya vivo en Cemetery Hill.

Y de nuevo por vez primera lo sólido se ha vuelto carnosos. Canicas azules caen como granizos atravesando el brillo, algunas terminan rodando y deteniéndose en los bordes como si fueran a caer al vacío.

23

Nos deslizamos por la superficie con sensación de estar del revés. La piel es dura, de textura leñosa e incomedible, de color blanco que pronto se hace de tonos rojos oscuro-marrón. Por un segundo pensamos en morder la forma, seguir o perseguirla por todo el contorno hasta que encontremos el frío metal que nos dé salida al exterior.

Todo se detiene y en el mar aparece la ruta.

Dura el trazo de un dibujo en la orilla y basta con una mirada para recordar.

Nos colamos de un campo a otro como perdices. Como las golondrinas, vemos desde lo más alto del Sacromonte una juventud ya impregnada de saber y melodías. Luego vuelan en picado bajo los puentes, con rumbos dispares pero juntas, pasando por el camino de los olivos infinitos, picando y tiñéndose los bolsillos de púrpura aceituna. Posadas sobre la balaustrada de San Miguel alto, escogen entre el barro del Darro o el del Genil. Ocupamos una habitación estrecha de tierra húmeda, sombría y fría, y una mañana de invierno migramos cual polillas en un dobladillo, de camino a otra cueva donde poder continuar otra vez.

PERSONAL, FÍSICO, POLÍTICO

Juan de Nieves

¹ *We Are Looking For*, Sala Santa Inés, Sevilla, 2015.

En la práctica de Julia Fuentesal y Pablo Arenillas los materiales son algo más que entidades físicas a partir de las cuales configurar un trabajo artístico. En realidad, las leyes de la física y de la dinámica son los fundamentos que entran en juego para elaborar sus configuraciones, íntimamente ligadas también a la performatividad que emana de sus propios cuerpos actuantes. Bajo estas premisas básicas, que trataremos de expandir a continuación, el trabajo de FuentesalArenillas se ha venido construyendo con un rigor y un método bien singulares desde mediados de los años 2000. Aquellas obras iniciales¹ constituían –a través de objetos, papeles, fotografías o dibujos– pequeños experimentos de fricción y equilibrio desde un repertorio doméstico de imágenes y materiales *close at hand*, esencialmente experienciales.

Tal es así:

“Un penique de canto se acomoda en el interior de una goma elástica procurando que la efigie sobre ella grabada se muestre frontalmente. Brillante sobre opaco. La moneda, guardada en el bolsillo delantero del pantalón, está aún caliente. Esta sencilla composición se fija en la pared por medio de una cinta adhesiva, asumiendo y aceptando que, si no se vigila, podría soltarse y precipitarse hasta el suelo. Duro y blando en equilibrio”.

La acción en equipo les hizo entonces conscientes de la capacidad determinante de sus cuerpos sobre precarios objetos cotidianos o frente a los papeles dibujados amorosamente a cuatro manos. Pensar y actuar en dupla, más allá de una coyuntura inevitable, se convirtió en una condición deseada que sigue, hoy en día, nutriendo y organizando su trabajo.

A lo largo de estos años, la intuición y el apego afectivo por los materiales a partir de los cuales producen su obra, han discurrido en paralelo a una investigación y curiosidad voraces por algunos de los momentos más determinantes



² G. Anselmo, en *Arte Povera*,
Milán, Mazzotta, 1969.

en el devenir de las prácticas artísticas localizadas a partir de la brecha de los años sesenta del siglo pasado. Pero más allá de tomar esta tradición como un repertorio de imágenes y resultados, FuentesalArenillas se detienen en los procesos y sensibilidades que dieron lugar a aquellas anti-formas (Celant *dixit*), y que situaban al cuerpo como principal objeto constitutivo de la escultura. En efecto, aquel principio fundacional de los artistas *povera* que se organizaba a través del espacio, el tiempo, el movimiento, la energía, la fuerza (gravedad, magnetismo), opera en el trabajo de FuentesalArenillas desde una corporeidad irrenunciable. Ninguna de las formas que generan podrían desvincularse de un primer estado que comienza en la mirada y en el cuerpo; diríamos más: sus objetos (esculturas) pasan por un proceso de asimilación íntima desde la experiencia visible hasta los modos en los que estos se depositan en sus miembros corporales, sensoriales.

En su manifiesto de 1969 Giovanni Anselmo lo enunciaba así: “Yo, el mundo, las cosas, la vida, somos situaciones de energía y lo importante es precisamente no cristalizar estas situaciones, sino mantenerlas abiertas y vivas en función de nuestro vivir”². Esta afirmación trascendente podría regir el trabajo de Julia y Pablo; como si cristalizar o dar forma fuera tan solo un estadio transitorio que pudiese devenir en futuras situaciones liberadas de materialidad. En un contexto como el actual de saturación de formas y artefactos, podemos vislumbrar en los artistas un deseo por investigar y buscar nuevas formulaciones que nos exijan otras maneras para percibir las fuerzas invisibles que van más allá de la forma.

Algo así como:

“Las configuraciones quedan atrapadas en espacios acotados, pero en su interior se revelan como formas disfuncionales. Aquí una silueta como panza invasiva que presiona a otras y las hacen friccionar. Unas y otras buscan su acomodo como pueden. En otra secuencia en paralelo, aquella más voluminosa ha explotado y se ha desmembrado para que

³ *Arte, Individuo y Sociedad*, 2000, 12: 321-328.

aparezcan formas recortadas nuevas y gráciles. Siempre en movimiento, en plena consciencia de su capacidad de transformación. Parecen afiladas y puntiagudas pero sus contornos son suaves como el algodón. Nos inspiran una cierta misericordia”.

Las obras de FuentesalArenillas , en efecto, se revelan desde una emocionalidad que trasciende a sus configuraciones físicas. No se trataría solo de poner al límite aquellas condiciones expansivas de la materia como cuerpo en transformación *per se*, ni de someterla a fuerzas externas dinámicas o gravitatorias; sino también de impregnarlas de un espíritu sensible (político) que las impulsa a ser cuerpos hablantes. Un proceso que tan solo puede entenderse desde la identificación que los artistas practican entre cada objeto y sus propias experiencias emocionales.

En 1968, Lygia Clark escribía a Helio Oiticica: “... la vida es siempre para mí un fenómeno más importante y ese proceso cuando se hace y aparece es que justifica cualquier acto de crear, hace mucho tiempo para mí, que hacer una obra es lo menos importante, el recrearse a través de ella es lo esencial”³. Así entendido, los objetos son para Julia y Pablo artefactos que exploran los límites del cuerpo y las conexiones de la mente; los materiales que eligen o que llegan a su estudio viven allí, durante un tiempo, de manera funcional, siendo usados y trasladados de un lugar a otro, dotándose desde un primer momento de una cierta liturgia antes de ser manipulados. Esta manera de atenderlos y cuidarlos, de hacerlos convivir en el espacio, es parte consustancial de las piezas que posteriormente van a resultar. No hay un diseño premeditado, o al menos no es el objetivo que se ajusten a un vocabulario formal reconocible. Su aparente objetualidad se define más bien por una fuerza energética mental que, en realidad, está negando cualquier estabilidad fetichizada. Su condición está más asociada al “devenir” que al “estar”.

⁴ *Gameshow / Playshow.*
Blue Project Foundation,
Barcelona, 2018.

Aquí y ahora:

“Ayer llovió torrencialmente. En la mañana despejada descubro espejos líquidos sobre la calle sin asfaltar. Cuando chapoteo con mis zapatos sobre ellos, se convierten en pequeños charcos fangosos. Capturo uno al azar, manejable, y lo traslado a la casa. Duermo a su lado, se adapta a mi cuerpo hasta convertirse en una superficie rígida y bien delimitada. Horas más tarde, ya en la mañana, lo conduzco a la verticalidad de la pared y compruebo que se mantiene erguido: inerte (tan quieto que parece no tener vida)”.

Del mismo modo que los objetos de FuentesalArenillas no pueden disociarse de un uso determinado por sus cuerpos —tanto por la manera en como son tocados y erosionados pero también por como están intervenidos en sus esquinas, modulaciones u orificios permitiendo ser transportados como enseres domésticos—, también a la hora de ser presentados funcionan como estructuras susceptibles de ser manipuladas por quienes, ajenos a ellos, a su producción, los observan. Para su exposición en Blue Project Foundation⁴, el espacio se articulaba en torno a una instalación compuesta por setecientas piezas torneadas de madera, montadas unas sobre las otras en equilibrio. Los visitantes podían penetrar en ese espacio y manipular cada pieza para crear nuevas configuraciones. Esta condición experiencial, que los artistas repiten y registran incansablemente en su estudio con la mayor parte de sus obras —episodios privados de convivencia— constituye una forma de estar (*Ways to Stay*) de la obra y de su relación con las audiencias. Esté o no indicada su manipulación, reconocemos una cualidad que estimula nuestra apetencia o deseo para desplazarlas o para quebrar su equilibrio. Su presencia, lejos de ser autoritaria, nos invita a implicarnos física y emocionalmente.



⁵ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Milán, Bompiani, 1994.

Las piezas de Julia y Pablo están más conectadas con la vida que con las determinaciones y categorías del arte. Aun siendo formalmente plásticas y de algún modo armoniosas (bellas), constituyen en realidad observaciones sobre la organización física del mundo que es a la postre una trasposición social y política de este. Así, la práctica de los artistas parece seguir la afirmación de Merleau-Ponty: “Las cosas son la prolongación de mi cuerpo y mi cuerpo es la prolongación del mundo”⁵. Su obra es, en efecto, una extensión de su forma de vivir, pensar y actuar, y se nos traslada para ser experimentada desde cuerpo y mente, con el objetivo de trascender la estética hacia reflexiones de carácter ético y político sobre el mundo y sus realidades tangibles.

JUGUETES BÁRBAROS

Carlos Pardo

En un artículo pionero de 1853, Baudelaire arriesgaba una defensa del juguete que, por su afinidad con las tentativas artísticas contemporáneas, se ha hecho célebre. En el juguete, escribe en “Morale de joujou”, “deseo, deliberación y acción forman una sola facultad”. En cierto sentido, un juguete es una obra de arte perfecta, pero con diferentes rangos para los que Baudelaire establece una taxonomía particular: juguetes bárbaros, vivos, científicos y “con alma”. En concreto, el juguete bárbaro, el de mimesis más tosca, con sus trazos planos y sus colores teatrales y su madera pobre y eficaz (en resumen, con su facilidad para contentar la imaginación con un impulso tan ágil como rudo), “testimonia la espiritualidad de la infancia en sus concepciones artísticas”. Para el poeta, que pronto definiría el genio artístico como la capacidad de recuperar voluntariamente la infancia, “el juguete es la primera iniciación del niño en el arte, o más bien su primera realización y, llegada la madurez, las realizaciones perfeccionadas no darán a su espíritu el mismo entusiasmo ni la misma creencia”.

En la trayectoria de FuentesalArenillas el juego es una práctica recurrente. De manera particular, conocemos la ambigüedad con la que alguna de sus obras encarna un imaginario infantil, pero no sería honesto simplificarlas como juguetes si uno antes no ha señalado la complejidad de esta identificación. Porque la defensa de una práctica abiertamente lúdica es, ante todo, una estrategia de liberación de la obra para mirarse a sí misma.

En la característica dualidad de sus trabajos, que tantas veces inciden en la tensión fértil entre dos mundos (dos superficies o dos maneras de profundidad, *Cubierta brillante, margen delgado*), el juego carga a la obra de un sentido completo y autosuficiente; por decirlo de nuevo con la expresión de Baudelaire, el juego encarnado en obra (el juguete) suma “deseo, deliberación y acción”. El juguete, además, desnuda a la escultura de su historia, de una historia del arte entendida como encadenamiento de representaciones, y dirige la atención a su propia capacidad generativa de representaciones, a su promesa de presente.



A su vez, esto devuelve a la escultura un primitivo gesto de manufactura, no quiere desprenderse de la mano, porque la mano encarna un doble movimiento: del trabajo bien hecho, que aterriza en la literalidad del tacto; y de la azarosa combinación afortunada, del juego.

Quizá podamos verlo de otra manera más evidente. Incluso en una exposición despojada de una fácil lectura infantil y que, a la vez, disimula la nostalgia artesanal (que compensa ambas fuerzas), los materiales se alzan con la dignidad de un espejismo lúdico: las maderas, en su juego escenográfico, fingen ser metales; las resinas simulan al frío de los vidrios; los rosas y los rojos son una decantación minimalista de la carne.

Porque también hay que entender esta nostalgia artesanal como un gesto dulcemente paródico, sin idealización ninguna, un puro dejar llevar la mano de regreso hacia los materiales para seguir probando: unas maderas pobres, unos cartones de patronaje, unas telas de loneta. A veces, incluso una plantilla (un patrón de carpintería, esa sutil conciencia de la dignidad del oficio) se convierte en obra final.

Como he dicho, *Cubierta brillante, margen delgado* explora el encuentro de dos ámbitos formales entendido, ante todo, como el desplazamiento de uno a otro. La dualidad propia de la escultura entre la rigidez monumental y la promesa de movimiento deviene irónicamente aerodinámica. También la escultura se transforma en dibujo, y el dibujo reúne, con un resultado simple y elegante, lo orgánico y lo reglado, dos elementos difíciles de conciliar.

En los textos que acompañan esta exposición, Fuentesal Arenillas inciden en esa doble faz: la superficie de la obra y una profunda corriente subterránea, incluso onírica. Pero ambos elementos pueden entenderse, a su vez, como el juego formal de superficies (de espejismos). Las superficies ponen en funcionamiento un discurso que no reduce la obra a un significado, sino que genera y propaga, a su vez y en varios niveles, nuevos discursos contradictorios.

Donde mejor puede calibrarse este proceso es en el imaginario del hongo. Las esporas (las diásporas, escriben) se reproducen como una ensoñación que crece de sí misma. El hongo pone en relación la capacidad formal de la imaginación con el continuo del sueño. Crece y se propaga a través de las superficies del sueño. Y a su vez, el hongo crea un hilo invisible de una obra a otra. De nuevo, dirige la atención a la capacidad germinativa de la obra de arte, la propagación de las formas autosuficientes, aisladas como piezas, diseminadas en el espacio.

No me parece gratuito que los elementos que configuran Cubierta brillante, margen delgado remitan con tanta facilidad a un campo semántico infantil, ensoñado, que vulnera la rigidez de lo sólido: hongos y barcos. Esa simplicidad desmonta viejas jerarquías: lo rígido contra lo móvil, la forma contra el contenido, lo serio contra lo lúdico... En su promesa de juguete bárbaro, contiene toda la experiencia estética.

>

La traza de y el vínculo a,

Exposición ...***Y ella guarda una***

piedra de cada lugar que ha visitado

Comisariada por Ángel

Calvo Ulloa

Galería Juan Silió, Madrid, 2020



LA REFLEXIÓN COTIDIANA Y EL ARTISTA

María Virginia Jaua

Nota de introducción

Hace un año recibí una invitación a escribir —es decir, a activar el pensamiento— acerca de la obra de la pareja de artistas FuentesalArenillas. Esto no debía suponer ningún esfuerzo ya que una gran parte del tiempo lo dedico a leer las producciones de mis contemporáneos, es decir, de aquellos con quienes comparto un espacio geográfico y cultural, pero sobre todo con quienes llevo a cabo la tarea de pensar el mundo que construimos y habitamos.

A la hora del primer acercamiento, me encontraba confinada en México y sin posibilidad de regresar a Madrid, en donde usualmente vivo y en donde también viven los artistas sobre los que iba a escribir.

De manera que la primera visita que realicé al estudio de FuentesalArenillas fue a través de una videollamada.

Es importante recordar que nos ha tocado vivir un tiempo “raro”, un momento anómalo de nuestras existencias a nivel planetario. Que nos ha obligado a compartir sin visitarnos, vernos sin tocarnos y sin la posibilidad del “acercamiento” físico, afectivo y material que se requiere a la hora de abordar de manera seria casi cualquier asunto, incluido el trabajo del artista. Así que en principio abordé el trabajo gracias a las herramientas tecnológicas.

Mucho más tarde, cuando pude regresar a Madrid acordamos una visita “presencial”. Es curioso, la percepción que me hice del trabajo y de la relación que ambos establecen con las obras, la vida y con el espacio no cambió mucho, pero sí se enriqueció con el contacto directo y la conversación.

Lo que desarrollo aquí, son reflexiones sobre la arqueología de la cotidianidad del artista. Digamos que son los fragmentos de una meditación personal sobre la relación entre la vida doméstica y la vida laboral del artista bajo unas extrañas circunstancias que pueden convertirse, o que de hecho son, las condiciones del arte: el encierro en una búsqueda con algunas grietas.

El método

Se trata —en una etapa inicial de la creación— de la vía que nos conduce a las cosas soterradas en el tiempo, en la memoria, en las capas más profundas de nuestra corteza cerebral y que en un principio son invisibles para una consciencia. ¿Cómo hacerlas visibles? ¿Cómo hacer de ellas algo que habite el mundo de las cosas?

El método de estos artistas se basa en lo que conocemos como la observación y la experiencia.

El método inicia con el ejercicio y la práctica de un mirar que va mucho más allá de la mirada. Más allá de seguir con los ojos un haz de luz, una sombra o posar los ojos sobre la superficie de la mesa de trabajo, para que algo que nos es cotidiano, es decir, algo que nos resulta invisible surja y cobre existencia.

La observación llevada a ese punto se hace con todo el cuerpo.

Mientras que tras el ejercicio de la observación, se desarrolla y se despliega el hacer, muchas veces torpe. Se tropieza y se estropea mucho material a lo largo de los días, pero es justamente esa torpeza la que constituye la “experiencia”. Evitaremos calificar la experiencia de buena, mala o regular, porque ella es inmune a cualquier calificación.

La experiencia ES la que conduce el proceso hacia una “verdad”.

Aquí la única verdad es la obra.

El fenómeno

Adoptamos las herramientas para asomarnos a lo que se muestra o a lo que se anhela mostrar. Aunque resulta difícil determinarlo y no se agota en lo que conocemos como cuerpo de obra. Es decir, en la serie de objetos y de imágenes que los artistas crean, reúnen, ordenan y presentan (o no).

>

Brillante breve vida VI

Espacio de Arte Contemporáneo
ECCO

Fotografía: David Zarzoso

Cortesía: Galería Luis

Adelantado, Valencia

Cádiz, verano 2020



El fenómeno sería más bien lo cotidiano que hay en todo ello. Lo que pasa todos los días. Lo que pasa cuando no pasa nada. Lo que pasa con esas vidas que fluyen y salen (o no) a investigar, a buscar materiales, a pasear, a producir experiencia, a crear.

Lo que pasa no deja huellas, solo fluye... solo es o permite ser.

Quizás uno de los grandes aportes del confinamiento (obligatorio por una pandemia o voluntario por el ejercicio de la creación) sea cómo este nos conduce a la observación del tiempo interno.

La topografía

Intentar delimitar un terreno incluso con todas las restricciones a las que estamos sometidos resulta un ejercicio de imaginación.

Hacer ese tipo de *levantamiento* requiere de unos criterios nuevos. Por ejemplo con la rutina que proviene de ruta o de rueda: lo que nos impulsa y nos echa a andar. Es la rutina la que traza las líneas “topográficas” sobre los terrenos que se transitan a lo largo del día.

En el caso particular de estos artistas, el perro Eco es un elemento determinante que influye en la ruta y en la rutina, por lo que incide en el trazado topográfico cotidiano. La topografía es también la superficie (que no la cubierta) total del fenómeno (lo que fluye), lo cual permite que se expanda aún más. Algo así como un charco cuyo reflejo distrae al paseante de lo que realmente contiene en el fondo.

Digamos que este podría ser el esquema topográfico al que nos referimos: domicilio-estudio (trabajo)-calle-trabajo-estudio (domicilio).

Este esquema sencillo —en apariencia— es insuficiente para describir la topografía por la que transitan Julia y Pablo, por ello más adelante haremos una descripción más detallada de cada uno de estos espacios físicos y mentales.

Sin embargo, es importante recordar que en el mundo “moderno” como lo conocíamos hasta hace poco, había una clara separación de los espacios íntimos y de los espacios públicos, del espacio doméstico y del espacio laboral, pero estas diferencias poco a poco han ido desapareciendo. En el caso del artista y de otros oficios esto también se ha producido por motivos económicos (o porque resulta insostenible mantener espacios separados o porque el trabajo se integra fácilmente en el espacio de la vida privada) esto se ha modificado de manera radical.

En este cambio también han influido las tecnologías de la conectividad y quizás se transforme aún más a partir de las nuevas circunstancias de distancia y aislamiento.

¿Qué pasará con los espacios? ¿Qué pasará con los objetos? ¿Qué pasará con las relaciones entre ellos? —Nos podemos preguntar.

El domicilio

Lo cavernario no es una categoría privativa del ser humano, puesto que hay en la animalidad la necesidad de un espacio que proteja el sueño.

Cada individuo empieza a rehacer la historia de la especie, a construir su mundo, a levantarlo, a tejerlo, a atisbar sus horizontes y crear, dentro de ellos, los surcos circulares de su biografía cotidiana.

Por ello aunque aquí en principio el espacio habitable sea en gran parte la superficie de un taller de artistas, es necesario la construcción del contorno inmediato y familiar del domicilio.

Al no haber separación o total independencia, el límite de estos espacios nos plantea preguntas, nos cuestiona y nos presenta problemas que resolver.

Cuando traspasamos la puerta, el biombo o la cortina que nos separa del mundo público, cuando nos descalzamos y nos vamos despojando de máscaras e imposiciones, abandonándonos a la intimidad del amor, o del sueño,

entonces cumplimos el acto más simple y real de un regreso a nosotros mismos, o incluso más profundo, un regreso al útero, a la separabilidad protegida de la dispersión que habita la calle.

Me sorprende al descubrir la importancia de este espacio dentro del trabajo de los artistas y de cómo ellos resuelven y negocian cada día con las preguntas que esta “separabilidad” plantea. Analizo las similitudes y las diferencias con respecto a mi propia forma de negociar esa separación.

Es muy importante señalar que es ella la que permite el reintegro a la realidad diaria, e incluso, diría, que es ella la que permite el reencuentro con uno mismo.

El domicilio, por su función reflexiva, es un espacio clave que me permite ir más allá, hacia el mundo, en el proyecto cotidiano de “ganarme” la vida (aunque ese mundo esté detrás de una cortina de plástico u oculto detrás de un librero) y regresar a lo más propio desde cualquier horizonte.

El trabajo

En el mundo que conocimos hasta ahora, al traspasar el umbral del domicilio comenzaba el espacio público que se iba asomando en el vecindario. Los compañeros de inmueble, las personas que nos cruzábamos y saludábamos cuando salíamos a nuestros lugares de trabajo.

El mundo del trabajo ahora, en muchos casos como el mío propio, lo llevamos a cuestas: mi mente y mi ordenador me acompañan siempre a donde vaya. En el caso de FuentesalArenillas como en el de muchos artistas que producen obra como objeto, requieren de un espacio físico que permita el desarrollo de actividades similares a las de un taller artesanal. Lo cual explica, por lo menos en parte, que el espacio que actualmente ocupan haya sido en el pasado una modesta fábrica textil o quizás una pequeña imprenta.

Ellos requieren de un espacio que se pueda dividir y desplegar en diferentes zonas para desarrollar distintos tipos de tareas: la mesa para el trabajo manual, el taller de carpintería, el espacio de armado y de juego, el espacio para el trabajo de ordenador y el rincón de lectura.

Stevenson decía que un escritor necesita al menos cinco mesas de trabajo: la de la escritura que se está haciendo en el momento, la de los libros de consulta, la de los mapas, la de los libros que aguardan ser leídos y otra, que ahora no recuerdo bien cuál era su función. Digamos que podría ser la mesa que se reserva para lo imprevisto, para lo que de pronto nos asalta y nos pide atención.

La ¿calle?

No sabemos si en un futuro no muy lejano la calle perderá su sentido inicial. Esto es algo que nos podría inquietar y que altera de manera profunda la distribución espacial y afectiva de nuestras vidas. En el caso que nos ocupa aquí, el de la rutina cotidiana de los artistas, aunque se vea afectada por la circunstancia, mantiene su importancia como para todos nosotros como vía de tránsito para la obtención de víveres y provisiones.

En la zona de Madrid en la que viven, trabajan y sacan a pasear a su perro Eco, vemos algunos descampados y terrenos baldíos en los que quizás pronto se construyan otras edificaciones.

Si nos fijamos bien lo que vemos es un mundo en ruinas... un territorio para ejercitar la arqueología de una modernidad fallida, pero también podemos ver allí un mundo de posibilidades en el que se construirán nuevos espacios en los que surgirán nuevas realidades de existencia.

Todo allí es posibilidad.

Los acompaño —aunque de manera virtual— y paseo por esos terrenos as salvajados en medio de las edificaciones de ladrillo. Entro con Pablo y con Eco en el inmueble, veo el rústico portón, subo las escaleras,

Pablo me indica la puerta del estudio de unos amigos músicos y seguimos subiendo hasta que llegamos a la entrada al estudio y veo cómo ha dispuesto en la entrada a su espacio un lugar para los guantes y las mascarillas necesarios y obligatorios para circular por los espacios públicos.

La calle que conocimos como lugar de libre circulación, como espacio para los medios de transporte y para los encuentros ahora es un espacio en crisis, por el que debemos transitar “protegidos”, disfrazados, cubiertos, enmascarados... esto se ha instalado en nuestra cotidianidad no sabemos si para siempre.

Una vez dentro paseo por todas las áreas de trabajo y de vida... saludo a Julia, pero procuro no interrumpir su concentración en la lectura.

Prosigo la visita al estudio con Pablo, gracias a la “video-llamada”.

La rutina de lo cotidiano

La rutina de lo cotidiano es el regreso a lo consabido, a lo mismo y ese hecho está ligado a la continuidad de la norma y la “legalidad” de las cosas. Visto desde la cualidad temporal, la rutina consiste en una suerte de absorción de la trascendencia del futuro, absorción en una normalidad de un presente continuo que es idéntico a sí. Algo como una caricatura de la eternidad.

A pesar de que la rutina constituye el presente, tampoco puede decirse que no se espera nada del futuro. Espera, pero sin salir al encuentro de lo esperado. Ella, la rutina, también vive de pequeñas postergaciones, quehaceres pendientes —que ahora conocemos con el apelativo terrible de *procrastinación*—.

Algo de ello se percibe en la verdad del trabajo, algo de ello late en los objetos que surgen de estas rutinas. Ellos, los objetos, dicen: “Somos parasitarios de un presente continuo del que no saldremos jamás”.

¹ Esta disponibilidad para sí mismo solo cobra sentido cuando cumple la vocación de la disponibilidad para el otro.

El objeto cotidiano está siempre en *estado de latencia*, es decir, de eterna espera. Él cumple su servicio y solo (se nos) aparece cuando se (nos) pierde o se (nos) rompe.

Cuando el objeto cotidiano nos falta y no está para resolver nuestra urgencia es cuando más existe para nosotros. Por su falta, por su ausencia se nos hace máspreciado.

Lo curioso aquí es cómo en el trabajo de FuentesalArenillas se nos revela la existencia de los objetos cotidianos. Cómo ellos se deslizan por una puerta invisible y por medio de un acto performático pasan a habitar otra dimensión: la del objeto artístico.

La transgresión

Según el sociólogo Erving Goffman, el acto transgresor consiste en cualquier conducta que se sale de un marco social predefinido y descoloca a los otros respecto a sus roles habituales o por los que normalmente deberían reconocerse.

Hechos, gestos, palabras, cosas...

Transgresión es el rescate que hace el artista (aunque no solo él) al re-significar los hechos, los gestos, las palabras y las cosas. La transgresión también se plantea en el binomio sensatez y locura en el que oscila continuamente el existir confinado de la creación.

Tiempo y sentido

Una arqueología de la experiencia debería abrirnos un camino de reflexión hacia el *sentido* de algunos de los aspectos más banales de la vida diaria del artista. Sin embargo, al referirnos al tiempo en términos de días, semanas, meses sabemos que la existencia en el tiempo se experimenta de distintas maneras. Es decir, el tiempo transcurre a distintas velocidades, incluso en la rutina de la repetición de la vida cotidiana en el marco estrecho del encierro.

Digamos que existe un tiempo protector, un tiempo de acuerdo, un tiempo reflexivo... y que cada uno tiene, por decirlo de alguna manera, “su” sentido y “su” tiempo.

No recuerdo si fue Bachelard quien afirmó que sin la casa el hombre sería un ser disperso. La casa es una unidad de tiempo y de sentido complejo en la que el trabajo se convierte en el lugar de una propia y auténtica disponibilidad para sí mismo¹ que al final termina por convertirse —¡oh paradoja!— en la vocación por la no-rutina.

Lo cual implica una cierta libertad, pero también en ciertas circunstancias —como la de una pandemia— puede convertirse en una condena.

El reto que se nos plantea en las obras de FuentesalArenillas es pensar en el tránsito por la vida cotidiana, ya que la experiencia aspira a ser la reflexión sobre un existir liberado que interroga y nos plantea preguntas, que nos llevará a donde no pensábamos ir y que quizá nos arroje hacia lo que nos gustaría encontrar más allá, esperándonos al final del confinamiento que todo acto de creación exige.

CUBIERTA BRILLANTE MARGEN DELGADO

Imágenes de la exposición

Exhibition images





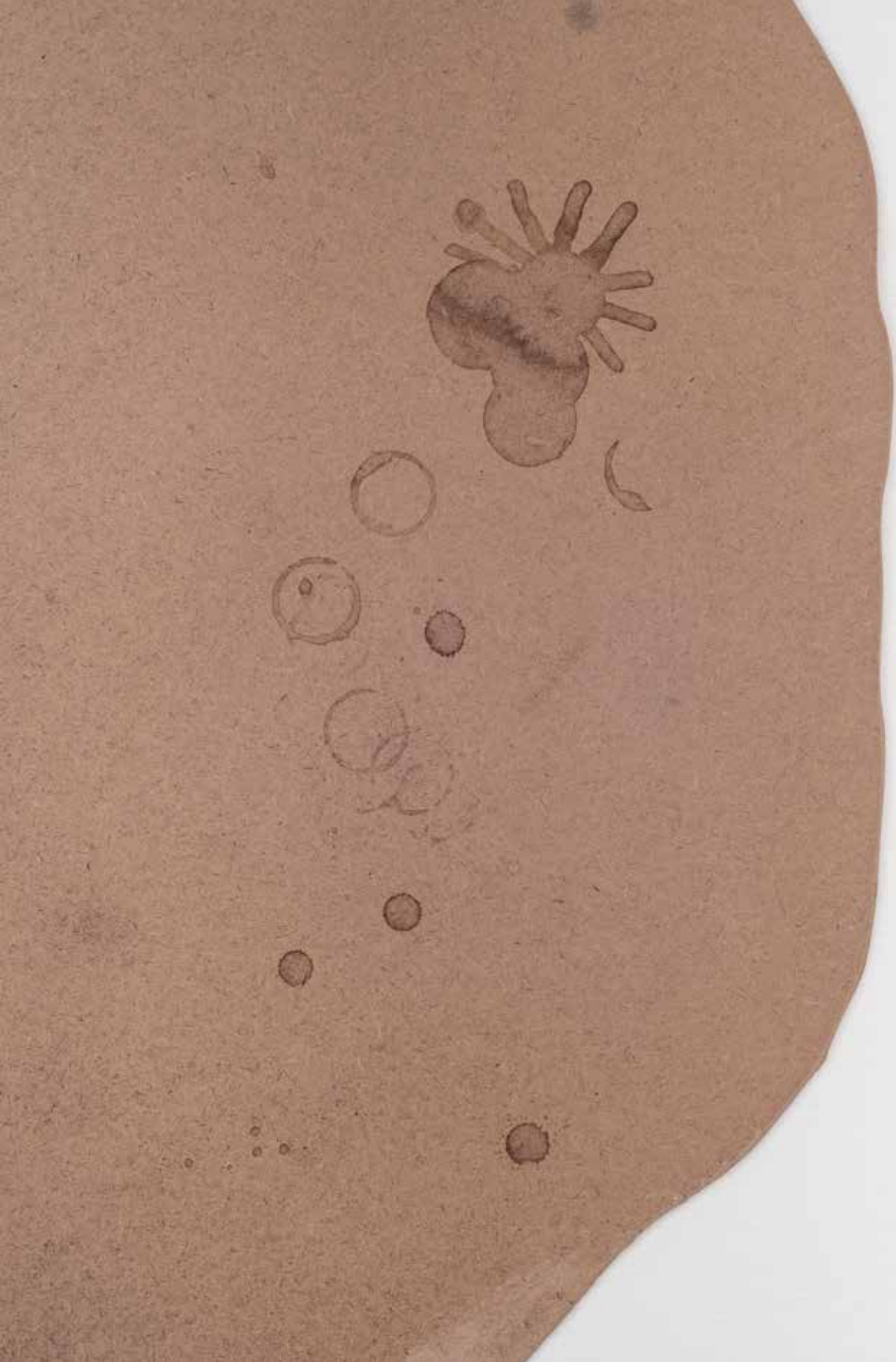
























































p.50	Portil Loneta cruda, hierro y madera de sapeli. 150 x 150 x 40 cm 2021	Untreated sailcloth, iron and sapele wood 150 x 150 x 40 cm 2021
p.52	Envés Loneta termofijada, madera de haya, sapeli y pino. Latón, fibra de vidrio y pandereta. 150 x 120 x 100 cm 2021	Heat-transfer sailcloth, birch, sapele and pine wood, brass, fibreglass and tambourine 150 x 120 x 100 cm 2021
p.55	Imaginaria Loneta cruda, suelo del estudio (tablex), puntillas, grapas, madera de sapeli. 70 piezas que varían en sus dimensiones y apoyan en perchas o escuadras de sapeli. Medidas variables 2020-2021	Untreated sailcloth, studio floor (hardboard), nails, staples, sapele wood 70 pieces, dimensions variable, supported by hangers or sapele wood brackets Dimensions variable 2020-2021
p.62	Sueño chico Tablex, madera de iroko, pino viejo, madera DM, latón, loneta termofijada, cartón, puntillas, grapas. 140 x 40 x 150 cm 2021	Hardboard, iroko wood, old pine wood, MDF, brass, heat-transfer sailcloth, cardboard, nails, staples 140 x 40 x 150 cm 2021
p.70	Plaza chica Suelo del estudio (tablex) madera de pino viejo, sapeli, parafina en bloque, loneta, cartón, puntillas, grapas. Medidas variables 2021	Studio floor (hardboard), old pine and sapele wood, paraffin block, sailcloth, cardboard, nails, staples Dimensions variable 2021
p.76	Mentidero Madera de sapeli y loneta termofijada. 250 x 140 x 60 cm 2021	Sapele wood and heat-transfer sailcloth 250 x 140 x 60 cm 2021
p.128	Sin título (Umbra) Madera de sapeli. Medidas variables 2021	sapele wood Dimensions variable 2021

FuentesalArenillas

SHINY SURFACE,

THIN DIVIDE

Sala de Arte Joven

2 June - 25 July 2021

In 2018, the Region of Madrid's Department of Culture and Tourism, in conjunction with DKV Seguros, set in motion *Primera fase*, a programme conceived to provide support for young artists, which joins a number of other open calls—like *Visual Art Circuits* or *Curator Wanted*—whose end result is materialized in a show at Sala de Arte Joven, a benchmark exhibition hall for emerging art, the perfect space to showcase new projects and a platform for the up-and-coming art scene.

Primera fase was created with the goal of giving artists under the age of 35 an opportunity to have their first solo show in an institutional venue. Accordingly, the ambition of the programme is not only to organize an exhibition but also to afford artists the tutorship and follow-up of a leading curator in terms of professional working methods and resources.

In this third call, the jury, made up by Gonzalo Cabrera, Antonio J. Sánchez Luengo and Tania Pardo, in representation of the Region of Madrid; Alicia Ventura and Juan Bautista Peiró, in representation of DKV Seguros; and Juan Canela, as an independent voice, chose *Shiny Surface, Thin Divide* submitted by FuentesalArenillas, an artist duo formed by Julia Fuentesal Rosa (Huelva, 1986) and Pablo M. Arenillas (Cadiz, 1989), as the winning project. *Shiny Surface, Thin Divide* is based on a process of research into the composition and decomposition of forms and manipulated matter, which situates the artwork on the boundaries between what is made and what is not made. In the artists' own words, it examines "its life cycle as a metaphor, and its movement in different contexts. The action and reaction that is found in nature, in reference to the movement and the dynamics of natural forces." The end result is an exploration of different forms of sculpture that speak to issues such as ecology, mundane everyday gestures and the very nature of art. The excellent collaborative work between FuentesalArenillas and the curator Juan Canela has made it possible for us to take a journey through various installations, including *Imaginaria* and *Plaza chica*, two outstanding site-specific works. In short, a practice underwritten by duality, by languages bordering on the handcrafted, and by the use of materials as varied as wood or fabric.

Finally, we wish to express our most sincere congratulations to FuentesalArenillas, and to acknowledge the enthusiastic involvement of the exhibition curator Juan Canela in the project, and also María Virginia Jaua, Juan de Nieves and Carlos Pardo for their essays incisively analysing the artists' work, not forgetting our gratitude to DKV Seguros for its collaboration. Our thanks also to all those whose input made this extraordinary project possible.

Region of Madrid

Culture is one of the sectors most seriously hit by the economic crisis caused by the COVID-19 pandemic. For this reason, DKV is proud to maintain its commitment this year with emerging artists through our wide-ranging programme of grants and awards. It is our way of contributing to further training and production in the arts, and to facilitate access to the exhibition and commercialisation circuits for Spain's cohort of promising young talents.

A good example can be seen in this catalogue, showcasing the winning work in the third edition of the *Primera fase* art production grant, developed in collaboration with the Region of Madrid's Department of Culture and Tourism, which gives its young artists a chance to stake a future for themselves in the art world,

An insurance company collaborating with the art world might seem odd to some people, but we ought to remember that health is our field of action and, as a company, our goal is to ensure a healthier world. In turn, art is food for the spirit and essential for a balanced understanding of human nature. The connection between creativity and people's wellbeing was what prompted us, more than one decade ago, to create the DKV Arteria programme, which has gone on to receive important distinctions, like the Fundación ARCO Award for Corporate Collecting.

More specifically, the goal of the DKV Arteria initiative is to set in motion a number of actions to promote art creation, always connected with health and the improvement of people's quality of life. By doing so, DKV wishes to provide a boost for innovation and creativity in general in the insurance and health sectors, as well as to foster it as a value in its own right for our society.

Without further ado, I invite you to discover and enjoy the works of FuentesalArenillas .

Josep Santacreu

CEO, DKV Seguros

SHINY SURFACE, THIN DIVIDE

FuentesalArenillas + Juan Canela

Gathering is the name we give to the convergence between affinity and an openness to the boundless source of possibilities; the name we give to the sound of the whistling that extends lines and contours that connect and then take to flight; to the craft of hands adapting to time, to prints, to pauses and to listening; the name we give to nature that keeps transmuting us into memories and stories; the name we give to a stroll, to a place that smells of jasmine and joyfulness.

A reflection glimpsed on the street on waking up can set the morning's path and throw light on a succession of events that are interwoven with last night's thoughts. We put our hands into motion, sliding them slowly. At a given moment they stop and are enfolded in their environs: warm, gleaming, synchronized on the salty surface. We write with saliva on our pinkish, reddish, tanned skin.

We work in the cold with the windows wide open. It keeps us on our toes in the studio: our organs work at a doubled, shrunken pace, like our abdomen when sitting. We adopt shapes. Materials gradually yield as the wait deliberates with the time of one and the time of the other. We manipulate as far as our hands can reach, but we see beyond what we manipulate and, in general, we feel-think-do even further than what we see there.

Both of us usually speak from the white of our eyes and the transparency of the body of a shrimp. We walk beneath the heart-stones and the sundried purple that has dyed cloth in the peninsula since the Phoenicians and then the Romans. We unlearn learned language, but we gather shapes to soak them in learnings and stories thickened by crafts that open paths and shore up the framework of our pauses.

We are on a shore full of molluscs swept along and deposited by the currents. We walk with the music of the waves in the air and the rattling of emptied seashells under the rubber of our feet, unwittingly looking with the gaze of our whole body. Let's see if



we can find the meeting of the oysters! We leave behind the mouth of the Guadalquivir drained of blue tones, now only in green and grey ripples. It is a breathing place, a mental landscape of sky-sea-land. Water and dreams, sky and fantasies, land and the illusions of a moment's rest that lulls us.

Jumping in without thinking twice. Childhood memories etched in the mind. The sun going down in Bajo de Guía with an orange glow I've never seen anywhere else. The smell of fried anchovies, the sound of peanut and shrimp shells crushed underfoot, laughter and loud chatter that doesn't manage to drown out the voice of a girl singing in the distance. A strip of river, sea and land, a magical place in the memory.

One of those nights when you can't get to sleep. I close my eyes and lose myself in those flickering moments that send me into a doze. Hunting crabs along inlets in the salt marshes when the tide is low and having to swimming back when it rises as far as the beach. Adventures in endless summers of sun-kissed skin, sand and salt.

Earth-bound moments that become part of who you are. Handles made from tattered shreds of land that mould us to what we hold on to whenever push comes to shove. Little bits of land entangled with bodily organs inextricably bound to the things we do.

<

Brillante breve vida V

Espacio de Arte Contemporáneo

ECCO

Cádiz, summer 2020

It feels as if the body and mind have not rested for a long time, that we've been working like a piece of chalk writing endlessly across a blackboard, wearing away with every letter and blanketing the skirting board in dust.

Together we do writing-sculptures and then store away the shapes we make. We are always trapped between the conditions of making and the ways in which the forms make. These hard-to-describe places unfurl, begin to appear, come alive, detach themselves from our body.

Sitting together in the studio, waiting and watching, lighting *palo santo* sticks and continuing a ritual which in the exhibition hall might, perhaps, be diffused and perceived like a secret. Coming to a halt at a fold that obscures, that is hidden in a curl. Lingering on the colour and its action. Continuing alongside the fold because the property taken on by its white covering is still waiting for us. Being able to see two

parts of the same upright body in impossible curves and its tension like dreamlike motion.

Ideas enter and leave without explaining themselves through the honeycomb of cardboard and staples covering our heads. A ripple runs along the back of our neck, we try to open our eyes with our fingers, shadows cast on the walls a yellow veil that eventually covers and impregnates everything.

The paraffin block is edible, translucent and comes from natural bituminous materials. We have been saving it for years but have never seen it. Lined with cardboard to preserve it, it is heavy and goes wherever we go. We don't use it, we live in the same space, we spend time together, we look after one another.

There are small and medium pieces of cardboard with voices and reliefs, mobile images sculpted by the light that conjure the illusion of a body and its weight

These things we do are full of life, screaming inside and big smiles on our face. We don't know how else to do it. We don't want to do it differently. We have to think about it more. Think with your brain, they used to tell me at school. I was always staring out the window at the sand-covered playground and, although I would say yes, that I would think with my head, at the back of my mind I knew that wasn't the whole truth.

Why don't they let us listen to our guts?

Sometimes my heart is in my little fingers. Other times I let the stones decide. At a given moment the materials around us or the shapes with which we live can help us to figure things out. But you have to leave room. You have to step aside and make space. You have to decentralize, dilute, disguise, distract, daydream, get all entangled ... You have to listen with the whole of your skin. Let the wind in right down to your toes. You have to speak with the material. Fully commit to an openly horizontal and honest relationship. You have to understand yourself from outside and from inside, in-with-it and between-it.

in space. But if we engulf ourselves by waste material, it is also to give gathering another chance, to acknowledge the existence of the other and to let whoever seeks find what they need.

We, workers in our trade, carry out all the tasks and phases of exploration, preparation and production it demands: we sleep with our materials. It is true that we continuously move the load we carry around with us, upsetting the form and interpretation. We engage in conversation. We coproduce inhabitable models for an imagination that can quickly shrink or enlarge them.

88

We share memories which are intensified by distance, by the loss of fear, by the imagination... The memory of your mother's smell makes you see a previously unnoticed material. I remember the first time I drank juice through a straw in the playground at school, like a pigeon drinking with its beak without the need to raise its head.

Every morning, a pair of pigeons alight on our window sill and repeat the same restless movements. We look at each other through the glass and for one moment we stay still. A steel grey and an indigo blue coincide with the creaking of a chair, and suddenly

we are brought back inside. Chanced upon one day, it remains here, loitering and acting like a fixture that contemplates us with its cold rusted legs; it's like the axis of a compass, ready to rotate around the scene in which itself remains still.

We are sitting on either side of the table our friend Antonio Menchen gave to us. Once part of one of his pieces, it's a big, welded table that cuts horizontally across our shared space and divides the action below and above its own false order in which the tide ebbs and flows leaving intertidal puddles that only clearly describe something when the tide is out.

Inevitably, we gather whoever we would have liked to have known before. In *Exploding Galaxies*, Guy Brett said that David Medalla was “consciously experimenting to find a way to give tangible form to invisible forces [...] this search reawakened childhood memories: fantastic colours and shapes of the clouds

in the tropical sunsets over Manila Bay, watching his mother cooking [...] a bubbling coconut delicacy, a brewery in Edinburgh with enormous vats of foaming beer.” What was at play was making the equivalence between matter and energy visible. Medalla managed to be transparently simple, and that is why his works are both ordinary and cosmic at the same time. In his *Cloud Canyons*, “the foam was allowed to follow its random paths, emerging and forming according to its own energies interacting with gravity, air currents, atmospheric pressure and the shape of containers. The genius of the Bubble Machine was that a conceptual logic went together with an extraordinary subtlety of luminosity and texture, for which the analogy with clouds was no exaggeration.”

I'm writing on a laptop sitting on a wooden desk that doubles as a bookshelf so as to make the most of the space in my small study. It was made by my neighbour, who is a carpenter as well as a friend. Working with others. A shared life. The importance of community, more essential than ever.

During the days of lockdown, the roof terrace was a gathering. For neighbours, friends, children. Extended family. Tribe. Understanding the importance of what we have at hand, of those who keep us company. Tying wicker knots that will stand up to a storm. Building shade, a space to play, a place to work, lighting a fire. Getting up every day, looking out to sea and talking about uncertainty. Talking about life and death, fears and laughter as glasses are emptied.



Living in the *gathering*, thinking jointly, learning the language of different tempos, looking at spaces as if they were meeting places for friends where things happen, places to experiment and create experiences, also with the unexpected.

Holding up the encounter, looking from points chosen for taking a rest, holding onto the graspability of materials. They are supports where you can rekindle desire and share forms, readings and guarded or safeguarded acts.

I have always worked with one and the other. Travel companions with whom we think, share feelings and walks. Curatorial practice is intrinsically collaborative by nature. The ideas we intuit, the texts we write or the forms we make are woven together through our relationship with the tribe, conversations with our fellows, chats with those faraway, texts exchanged over the net and ideas jotted down on a scrap of paper. Support structures, forms of care, companionship in life.

ST

Studio

Madrid, 2019

The house is still there although it's not closed up. Life creeps in through the old wooden balconies and doors. We are reminded of the couple with the long curly hair and skin bronzed by the sun on La Caleta beach, glowing after summer evenings. Doubled floors and high ceilings breathe and lead to the silence of night in the

Take this intimacy with materials to the hall. A fungus thrives on a column and puddles collect on the walls. Friendly reflections take shape on the pavement nearby. Built-up barrio, evaporated water, wood cuttings. Puddles in trodden earth. A vital weave underfoot.

Little mobile forms crouched here and there. Remnants of other things, forms coming from inside and from what surrounds us. Leaving room for the unexpected. The material is accumulated remains, a pile of experiences. Trodden earth turned into a form that now invites the body to continue transforming it. Ground-ceiling that invites you to take shelter. Constant motion, apparently imperceptible movement. Up and down, close and faraway, body and wood, operative flow. Like reeds swaying in the wind, materials change because life blows. Process, change, material metamorphosis generated by instinctive drives.

longest street in Cádiz. The corner of Sagasta and Los Callejones, the gathering brings a photo by Jumán back to life: clothes hanging out to dry on a rooftop in the *levante* sun. We first heard of the one thousand and one stories of Pericón thanks to our fondly loved Alejandro Simón, reading about that little captain of children, who plied his way from Pasquín to Mentidero singsongingly hawking candy to make a few bucks.

Stories and games are told and interpreted. In the practice they are repeated yet changed by each storyteller or player, a pattern that moves and arranges a board of memories that cover the city, that recall and re-enact the streets, leaving active coordinates that arouse the neighbourhood, hiding places in hallways and cannons on corners.

92

¹ José Luis Ortiz Nuevo: *A Thousand and One Stories of Pericón de Cádiz*, trans. John Moore, Inverted-A Press, 2012. Original title in Spanish: *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*.

Candy! Candy!
Who wants my candy?
I have mints;
Buy them from me gentlemen;
Buy them from me please...¹



Little bits of close bonds rest on small frames here and there. Remains of a shared path, folded intimacy, configurations of alliances. *Comadres* and *compadres* creating structure. Buddies are buddies.

From the window of my small study you can see a little bit of the Mediterranean in the distance. It's tiny, but when words won't come, I look at it for a while and it helps. The sea is always there. Having it nearby soothes me. Knowing and understanding it makes it easier for me to grasp my place in the world.

Since I was a child, I knew when the tide rose and fell in the bay of Cádiz. The sand rubbing against my skin when the *levante* wind blew. Or a sea daffodil swaying when it was *poniente*. Then, a little later in the Vigo estuary where a southwest wind brought with it clouds and rain, but also big waves. Learning the rocky bottom of the seashore as if it were the palm of my hand. Discovering what is beneath the surface like the underside of my desk. Knowing that if you keep touching you will come across the wall. That, if you keep going down, the rocks will scrape your skin.

Like the properties of a fungus, our process of adaptation scales our flesh with ways of doing and sociocultural incrustations that make the curl twist one way or another. An idea of the possible reach of its dimensions: in the nineties, when we attended mycological competitions, we had a *Ganoderma applanatum* so big it took several of us to get it into the back of the van. It had a thick, double bark, just like some of us. We are more like a *Ganoderma pfeifferi*: we are differentiated by not having seams separating strata, growing in different habitats (the wood of deciduous trees, especially oaks and beeches) and behaving like both parasite and saprophyte. Our size varies according to our source of nourishment, resources and space. We are made up of layers of tubes, given that the carpophorus is perennial and these are renewed annually, with streaks of flesh that distinguish the tubes of each year with precision. They are long with a reddish brown colour, very small round pores, the newest are white and then all the same colour. The gestation of a whole new way of thinking begins by trying to address the same theme in a different way, yet again. Expression experiments with a variety of forms until recovering the balance that the folds should never have lost. Exploring and discovering our role as guests that grow by diasporas, like a bracket, on the vertical surface of a tree.

Knots and health. Puddles and bottoms respond, splash and cure. We close our eyes, put a caterpillar in a piece of linen and wrap a thread around it three times, sewing and, with each knot, repeating why we are describing the other. An encounter that responds to speed, the passing of the stroke and the wear of the pencil accompanied by jasmine, a thread that guides us in the dark

Leaning on the wood I imagine my legs under the table, and I fantasize about sticking them in a puddle. I wonder whether it is possible to penetrate a text. Growing little by little inside the host, well-intentionedly parasitizing it. Letting it go, letting it expand across the paper letter by letter, spore by spore.

If I were thinking with my head, I would probably have written something else.

But, why not do it the other way round. Why not stop explaining. Why not follow the curves of the puddles? Why not grow like a fungus? Playing with forms, standing on the roof. Listening to fingernails as they grow. Trying not to think too much and letting myself be carried along by shared ideas, the forms that appear, and trusting in the written words. Letting them cut through me and act, letting deep memories awaken and make the hair stand up on the back of my neck.

when we sleepwalk. Dawn comes to the bunch of millet hanging from a rafter that feeds birds, mice and ants. Long lines of ants signal the entrances and exits through which the cork tree breathes, half uncorked, stripped bare, red and wounded.

Under the hull of the boat, sizes are real. On awakening everything is blinding every day, and a very big plant grows every year in a beech tree in Cemetery Hill. And again for the first time the solid has become fleshy. Blue marbles fall like hailstones cutting through the shiny surface, some end up rolling and stopping at the edges as if they were about to fall into the abyss. We slide along the surface with the sensation of being upside down. The skin is tough, with a woody inedible texture, with a white colour that soon turns red and dark brown. For one moment, we were thinking of nibbling the

form, following or chasing it around the contour until we find the metal cold that shows us a way out.

Everything stops and the route appears in the sea.

The stroke of a drawing remains on the shore and all it takes is a look to remember.

We make our way from one field to another like partridges. Like swallows, from the top of Sacromonte we see youth now full of learning and melodies. Then they swoop down under the bridges, in different directions yet all as one, passing through the fields of infinite olive trees, nibbling and dyeing pockets with purple olive. Perched on the balustrade of San Miguel Alto, they choose between the mud of the rivers Darro or Genil. Ours is a narrow room of damp earth, dark and cold, and one winter's morning we migrate like moths in a hemline, on our way to another cave where we can start again.

PERSONAL, PHYSICAL, POLITICAL

Juan de Nieves

¹ *We Are Looking For*, Sala Santa Inés, Seville, 2015.

In the practice of Julia Fuentesal and Pablo Arenillas, materials are more than just physical entities employed to give shape to an artwork. In fact, the laws of physics and dynamics are the very substance they press into service in order to draw up their configurations, which are also inextricably tied to the performativity that emanates from their own acting bodies. Under these basic premises, which we will proceed to elaborate, FuentesalArenillas have constructed their work since the mid-2000s with a highly singular method and an uncommon degree of thoroughness. Their early works¹—in the form of objects, papers, photographs or drawings—were like experiments with friction and balance from a close-at-hand domestic repertoire, essentially experiential images and materials.

Take, for instance, the following:

“A penny on its side is surrounded by a rubber band in such a way that the effigy etched on it is displayed frontally. Shiny over opaque. The coin, from the front pocket of my trousers, is still warm. This simple composition is fixed to the wall by means of adhesive tape, admitting and accepting that, if it is not checked, it could loosen and fall to the ground. Hard and soft in balance.”

Working as a team made them aware of how their own bodies are a conditioning factor over precarious everyday objects or on papers lovingly drawn by four hands. More than an inevitable situation, two thinking and acting as one became a sought-after condition that is still what sustains and organizes their work today.

Over the course of the intervening years, intuition and an emotional closeness to the materials with which they produce their work have run parallel with boundless curiosity and investigation into some of the most decisive moments in the development of art practices following the dividing line marked by the 1960s. Yet, more than treating this tradition as a repertoire of



² G. Anselmo, in *Arte Povera*, Milan, Mazzotta, 1969.

images and results, FuentesalArenillas concentrate on the processes and sensibilities those anti-forms (Celant *dixit*) gave rise to, which situated the body as the main constitutive object of sculpture. Indeed, the foundational principle of *povera* artists who engaged with space, time, movement, energy, force (gravity, magnetism) operates in FuentesalArenillas's work from an essential corporeality. None of the forms they generate can be dissociated from a primal state which is grounded in the gaze and in the body. What's more, their objects (sculptures) go through an intimate process of assimilation that ranges from visible experience to the ways in which these are deposited in their sensorial, bodily members.

In his manifesto from 1969 Giovanni Anselmo declared: "I, the world, things, life—we are points of energy, and it is not as necessary to crystallize these points as it is to keep them open and alive."² This transcendental statement could also apply to Julia and Pablo's work; as if crystallizing or giving shape were just a transitory state that could lead to future situations divested of all materiality. In a context like the present, with its saturation of forms and artefacts, we can discern in the artists a desire to investigate and to seek new formulations that call for other ways of perceiving the invisible forces that go beyond the form.

As in, for example:

"Configurations are trapped in delimited spaces, but on the inside they are revealed to be dysfunctional forms. Here a silhouette like an invasive belly that applies pressure to others and rubs them up against one another. They all look for a place of their own as best they can. In a parallel sequence, the larger one has exploded and been dismembered to give way to new flowing cut-out forms. Always in motion, fully aware of their ability to change. They seem sharp and pointed but their contours are soft as cotton. They make us feel a certain compassion."

³ *On Reason and Emotion*,
Biennial of Sydney, 2004,
catalogue, p. 27.

In point of fact, FuentesalArenillas's works unfold from an emotionality that transcends their physical configurations. It is not just a question of forcing to the limits the expansive conditions of the material as a body in transformation *per se*, nor of subjecting them to external dynamic or gravitational forces; rather it is a case of impregnating them with a sensitive (political) spirit that drives them to become speaking bodies. A process that can only be understood from an identification that the artists bring into play between each object and their own emotional experiences.

In a letter she wrote to Helio Oiticica in 1968, Lygia Clark said: "For me, life is always the most important phenomenon and, when it is done and appears, that process is what justifies any act of creating, since for a long time the work has been increasingly less important for me—recreating by means of it is what's essential for me."³ Seen in this light, for Julia and Pablo, objects are artefacts that explore the limits of the body and connections with the mind; the materials they choose or which find their way into their studio live there for a time, functionally, being used and moved about from one place to another, from the beginning entering into a certain liturgy before actually being manipulated. This way of treating and looking after them, of making them cohabit in the space, is a consubstantial part of the pieces that they will later turn into. There is no premeditated design, or at least there is no intention for the materials to adjust to a recognizable formal vocabulary. Their apparent objecthood is defined more by a mental energy force which, in fact, forecloses any fetishized stability. Their condition is associated more with 'becoming' than with 'being'.

Here and now:

"Yesterday it bucketed down. This morning, after clearing up, I discovered liquid mirrors on the unpaved street. When I splash about in them with my shoes, they become little muddy puddles. I choose one of the more

⁴ *Gameshow / Playshow*.
Blue Project Foundation,
Barcelona, 2018.

manageable ones at random and take it home. I sleep beside it and it adapts to my body until it becomes a rigid and well-delimited surface. Hours later, the following morning, I transfer it to the verticality of the wall and see that it remains erect: inert (so still that it almost seems dead).”

In the same way as FuentesalArenillas’s objects cannot be dissociated from a specific use by their bodies—both for the way in which they are touched and eroded as well as for the way in which their corners, modulations or orifices are intervened so that they can be transported like household items—when it comes to presenting them, they function like structures that can be manipulated by whoever, removed from them and their production, observes them. In the exhibition at Blue Project Foundation,⁴ the space revolved around an installation made up of seven hundred turned-wood pieces, balanced one on top of another. Visitors to the exhibition could enter the space and handle the individual pieces and create new arrangements. This experiential condition, which the artists tirelessly repeat and record in their studio with most of their works—private episodes of cohabitation—are a way of becoming of the work (*Ways to Stay*) and its relationship with audiences. Whether or not this manipulation is specified, we recognize a quality that stimulates our appetite or desire to move them or to disturb the balance. Their presence, far from being authoritarian, invites us to engage ourselves physically and emotionally.

Julia and Pablo’s pieces are more connected with life than with determinations and categories of art. And while they are still formally plastic and somehow harmonious (beautiful), they are in fact observations on the physical organization of the world which is, ultimately, a social and political transposition of it. Accordingly, the artists’ practice seems to obey Merleau-Ponty’s claim: “things are the prolongation of my body and my body is

⁵ M. Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Evanston: Northwestern University Press, 1968, p. 255.

the prolongation of the world.”⁵ Their work is actually an extension of their way of living, thinking and acting, and they hand it over to us so that we can experiment with it through our body and mind, with the purpose of transcending aesthetics and making us think about the world and its tangible realities from an ethical and political perspective.

>

Gameshow/Playshow.

Activation

Circuitos de Artes

Plásticas

Madrid, 2019



BARBARIC TOYS

Carlos Pardo

In a groundbreaking article of 1853, Baudelaire ventured a defence of the toy that, by chiming with contemporary artistic experimentation, has become highly influential. He writes in “A Philosophy of Toys”, in the toy “desire, deliberation and action make up, so to speak, a single faculty”. The toy is, in a sense, a perfect work of art. Yet there are different ranks of toys, for which Baudelaire sets out a specific taxonomy: barbaric, living, scientific and with ‘souls’. In particular, the barbaric toy, in which the mimesis is most basic, with its simplified lines and theatrical colours and its simple, economical wood (in short, with its ability to satisfy the imagination with a spirit that is as deft as it is crude), “is evidence of the spirituality of childhood in its artistic conceptions”. For the poet, who would soon define artistic genius as the ability to recapture one’s childhood at will, “the toy is the child’s earliest initiation to art, or rather for him it is the first concrete example of art, and when mature age comes, the perfected examples will not give his mind the same feelings of warmth, nor the same enthusiasms, nor the same sense of conviction.”

The game is a recurring practice in FuentesalArenillas’ work. In particular, we recognize the ambiguity with which some of their works embody a child’s imagination, yet it would not be fair to simplify them as toys without first pointing out the complexity of identifying them thus. This is because advocating for an openly playful practice is, above all, a strategy for freeing the work to contemplate itself.

In the characteristic duality of their work, which so often addresses the fertile tension between two worlds (two surfaces or two types of depth, *Shiny Surface*, *Thin Divide*), the game brings a complete and self-sufficient sense to the work; to state this once more through Baudelaire’s phrase, the game embodied as a work (the toy) combines “desire, deliberation and action”. The toy, furthermore, strips the sculpture of its history, of a history of art understood as a chain



of representations, and draws attention to the very generative ability of representations, to their promise of the present.

In turn, this restores to the sculpture a primitive gesture of manufacture; it clings onto the hand, because the hand embodies a dual movement: of work well done, which comes to rest in the literality of touch, and of the chance happy combination, of the game.

Perhaps we could see this in another, clearer way. Even in an exhibition that leaves no quarter for a simple childlike reading and that, at the same time, conceals nostalgia for the handmade (a balance between the two forces), the materials loom with the dignity of playful illusion: wood, in its scenographic game, pretends to be metal; resin simulates the coldness of glass; pinks and reds are a minimalist decanting of flesh.

One must also understand this nostalgia for the handmade as an absolutely unidealized and sweetly parodic gesture, a pure re-surrendering of the hand to the materials in order to continue experimenting: cheap wood, brown paper, canvas. On occasion, even a blueprint (a woodworking pattern, that subtle awareness of the dignity of craft) is transformed into the final work.

As I have said, *Shiny Surface, Thin Divide* explores the encounter of two formal worlds understood, above all, as the transfer from one to the other. The very duality of the sculpture between monumental rigidity and the promise of movement becomes ironically aerodynamic. Sculpture also becomes drawing, and the drawing simply and elegantly unites the organic and the regimented, two hard to reconcile elements.

In the texts that accompany this exhibition, FuentesalArenillas address this duality: the surface of the work and a deep subterranean, even dreamlike current. Yet both elements can be understood, in turn, as a formal game of surfaces (of illusions). The surfaces



activate a discourse that does not reduce the work to a meaning, but rather generates and propagates, in turn and on various levels, new contradictory discourses. It is the idea of fungus that perhaps offers us the best guide to this process. Spores (diasporas, they write) reproduce like a daydream that grows from itself. The fungus creates a relationship between the formal capacity of imagination and the continuum of the dream. It grows and propagates through the surfaces of sleep. And in turn, the fungus creates an invisible thread between one work and another. Once again, our attention is drawn to the germinative ability of the work of art, the propagation of self-sufficient forms, isolated as pieces, scattered across the space.

For me there is nothing gratuitous in the way that the elements of *Shiny Surface, Thin Divide* so easily evoke a childlike, dreamt semantic field, which jeopardizes the rigidity of the solid: fungus and boats. This simplicity dismantles old hierarchies: the rigid versus the moving, form versus content, the serious versus the playful... In its promise of barbaric toy, we find the whole of the aesthetic experience.

<

Falso suelo IV

Espacio de Arte Contemporáneo

ECCO

Photograph: David Zarzoso.

Courtesy of Galería Luis

Adelantado, Valencia

Cádiz, summer 2020

DAILY REFLECTION AND THE ARTIST

María Virginia Jaua

Introductory note

A year ago I was invited to write—to activate thought, in other words—about the work of the artistic duo FuentesalArenillas . This shouldn't have been an arduous task, given the amount of time I spend reading the work of my contemporaries, by which I mean those who inhabit the same geographical and cultural space, but above all those, like me, who apply themselves to thinking about the world that we construct and that we inhabit.

When I came to make a start, I found myself locked down in Mexico and unable to return to Madrid, where I usually live and where the artists I was to write about also live.

And so, my visit to the studio of FuentesalArenillas was via a videocall.

It is important to remember that we are living in a 'strange' time, an anomalous moment in the existence of our planet, in which we are forced to share without visiting each other, to see each other without touching and without the possibility of the physical, affective and material 'closeness' needed to seriously address almost any matter, including the work of the artist. Thus I started my work thanks to the tools of technology.

Much later, when I was able to return to Madrid, we arranged a 'face-to-face' meeting. Interestingly, the perception I had of the work and the relationships that they both establish with their works, with life and with the space did not change much. It was, however, enriched through direct contact and conversation.

What I set out here are reflections on the archaeology of the daily life of the artist. Fragments, if you like, of a personal meditation on the relationship between the domestic and work life of the artist under strange circumstances that may become, or in fact are, the conditions of art: confinement in a quest, with a few chinks.

Method

This concerns—at the first stage of creation—the route that leads us to those things that are buried in time, in our memory, in the deepest layers of our cerebral cortex and that are initially invisible to our consciousness. How do we make them visible? How do we turn them into something that inhabits the world of things?

The method of these artists is based on what we call observation and experience.

The method begins with the exercise and practice of a way of looking that goes far beyond the gaze. Far beyond letting our eyes follow a shaft of light or a shadow, or rest on the surface of a worktable, so that something from our everyday, something, in other words, that is usually invisible to us, comes into view and acquires an existence.

Observation at such a level involves the whole body.

By observing, our—often clumsy—actions develop and unfold. We stumble against and damage many things over the course of the day, but ‘experience’ is born of this very clumsiness. We shall avoid categorizing experience as good, bad or normal, because it is immune to any categorization.

112

Experience IS what leads the process towards a ‘truth’.

Here the only truth is the work.

The phenomenon

We adopt tools to look at what is shown, or what someone wishes to show. Yet it is difficult to determine this and it is not merely what we refer to as a body of work—the series of objects and images, in other words, that artists create, bring together, order and exhibit (or not).

The phenomenon is actually the everydayness present in all of that. What happens every day. What happens when nothing happens. What happens with those lives

>

Pablo,
studio in Madrid,
2019



that unfold and go out (or not) to investigate, to look for materials, to take a walk, to have experiences, to create.

What happens leaves no footprint, it only flows... it only is or lets things be.

Perhaps one of the great gains of lockdown (whether imposed by a pandemic or chosen in order to create) is the way it leads us to observe our internal time.

Topography

Trying to mark out a terrain even with all the restrictions imposed on us is an exercise of imagination.

To conduct such a *survey* demands new criteria. Routine, for example, derived from route or from rut: what drives us and sets our course. It is routine that traces the ‘topographical’ lines over the terrains we transit throughout the day.

In the particular case of these artists, their dog Eco has a decisive influence on their route and their routine, and thus affects their daily topographical mapping. Topography is also the total surface (not the cover) of the phenomenon (what flows), which enables it to expand still further. Something like a puddle whose reflection distracts the passerby from what its depths actually contain.

114

Let’s say that the topographical scheme we are referring to might be: home-studio (work)-street-work-studio (home).

This (apparently) simple scheme is not sufficient to describe the topography travelled by Julia and Pablo and thus in due course we shall describe each of these physical and mental spaces in more detail.

It is, however, important to remember that in the ‘modern’ world, as we referred to it until recently, there was a clear separation between private and public spaces, between the domestic space and the workspace, but these differences are gradually disappearing. In the case of the artist and other

professions this has also come about for economic reasons (either because it is not sustainable to maintain separate spaces or because the work can be easily integrated into the space of private life); this has changed in a radical way.

This shift has also been influenced by communication technologies and will perhaps be transformed still further by the new circumstances of distancing and isolation.

What will happen to spaces? What will happen to objects? What will happen to the relationships between them? This is food for thought.

Home

The idea of the cave is not exclusive to the human being, since animals too need a space to shelter while they sleep.

Each individual starts to remake this history of the species, to construct his or her world, to survey it, to forge it, to envisage its horizons and to create, within them, the circular furrows of their daily life.

Thus although in principle the habitable space is largely the surface of an artist's studio, the immediate and familiar outlines of the home must be constructed.

In the absence of separation or total independence, delimiting these spaces poses questions, challenges us, and presents us with problems to be solved.

When we pass through the door, screen or curtain that separates us from the public world, when we take our shoes off and shed our masks and responsibilities, abandoning ourselves to the intimacy of love, or of sleep, then we carry out the most simple and authentic act of a return to ourselves. More profoundly even, a return to the womb, to a 'separability' protected from the dispersion that inhabits the street.

I am surprised to discover the importance of this space within the work of the artists, and the way that they resolve and negotiate each day with the questions that

this 'separability' poses. I consider the similarities and differences with respect to my own form of negotiating that separation.

It is very important to point out that it is this separation that makes it possible to rejoin everyday reality. I would even say that it is what allows us to reconnect with ourselves.

The home, due to its reflexive function, is a key space that allows me to go beyond it, towards the world, in the daily project of 'earning' my living (even if this world is behind a plastic curtain or hidden behind a bookshelf) and return to my true concerns from wherever I am.

Work

In the world we knew until now, stepping outside the threshold of our home took us into the public space that began to take shape in our neighbourhood. The residents of our building, the people we bumped into and greeted as we left for our places of work.

Now, in many cases, including my own, we carry the world of work with us: my mind and my computer accompany me wherever I go. FuentesalArenillas, like many artists whose work takes the form of objects, require a physical space that allows them to carry out activities similar to those carried out in a workshop. This at least in part explains why the space they currently occupy was once a modest textile factory or perhaps a small printing press.

116

They need a space that can be divided and laid out as different areas for different sorts of tasks: a table for manual work, the carpentry workshop, a space for assembly and play, a space for using a computer and a reading corner.

Stevenson said that a writer needed at least five tables to work at: one for the writing currently being worked on, one for consulting books, one for maps, one for books

waiting to be read and another, whose function I don't quite recall. Let's say it could be the table reserved for the unexpected, for what suddenly jumps out at us and demands attention.

The *street*?

We do not know if the original meaning of the street will fade away in the very distant future. This is something that may unsettle us and that will profoundly alter the spatial and affective distribution of our lives. In the case we are concerned with here, that of the daily routine of artists, though it is affected by circumstance, it remains important, as it is for all of us, as a transit route for obtaining food and provisions.

In the area of Madrid in which they live, work and walk their dog Eco, there are a number of empty lots and wastelands on which other buildings may perhaps soon be constructed.

If we look closely, what we see is a world in ruins... a territory for conducting the archaeology of a failed modernity, but we can also see there a world of possibilities in which new spaces will be built for new realities of existence to emerge.

Everything there is possibility.

I go with them—albeit virtually—and walk past these wild terrains that intersperse the brick constructions. I enter the building with Pablo and Eco, I see the functional entrance, I go up the stairs. Pablo points out the door of a studio of some musician friends of theirs and we carry on climbing until we reach the entrance to the studio and I see that in the entrance to his space he has organized a place for the gloves and masks that must be worn in public spaces.

The street that we knew as a place where we could circulate freely, as a space for different modes of transport and for meetings is now a space in crisis, through which



we must move ‘protected’, disguised, covered, masked... this has become part of our everyday and we do not know if it will always be thus.

Once inside I walk around all the working and living areas... I greet Julia, but I try not to break her concentration on reading.

I continue my studio visit with Pablo, thanks to the ‘videocall’.

The routine of the everyday

The routine of the everyday is the return to the familiar, to the same, and this fact is linked to the continuity of the norm and the ‘legality’ of things. In temporal terms, routine consists of a kind of absorption of the transcendence of the future, absorption in a normality of a present continuous that is always identical. Rather like a caricature of eternity.

Even though routine constitutes the present, this does not mean that nothing is hoped for from the future. Routine hopes, but does not set out to find the hoped for. It, routine, also exists through subtly putting things off, through deferred tasks—what we have given the dreaded name of *procrastination*.

Something of this can be seen in the truth of work, something of this beats in the objects that emerge from these routines. They, the objects, say to us: “We are parasites of a present continuous that we will never leave”.

The everyday object is always in a *latent state*, of eternal waiting, in other words. It fulfils its role and only appears (to us) when it is lost (to us) or breaks (on us).

When the everyday object is missing and is not there to resolve our emergency is when it exists most for us. Its lack, its absence, increases its value for us.

What is interesting here is the way that in FuentesalArenillas’ work the existence of everyday objects is revealed to us.

The way that they slip through an invisible door and through a performative act come to inhabit another dimension: that of the artistic object.

Transgression

According to the sociologist Erving Goffman, the transgressive act is any behaviour that departs from a predefined social framework and displaces others from their habitual roles or those by which they should normally be recognized.

Facts, gestures, words, things...

Transgression is the reclaiming carried out by artists (though not only by them) when they re-signify facts, gestures, words and things. Transgression is also proposed by the duality of sanity and madness between which the confined existence of creation fluctuates constantly.

Time and meaning

An archaeology of experience should open up a path by which we can reflect on the meaning of some of the most banal aspects of the everyday life of the artist. However, by referring to time in terms of days, weeks and months, we know that the existence of time is experienced in different ways. That is, time unfolds at different speeds, even within the routine of the repetition of daily life within the narrow framework of confinement.

120

We could say there is a protective time, a time of agreement, a reflexive time... and that each one has, to put it into words in some way, 'its own' meaning and 'its own' time.

I don't recall if it was Bachelard who stated that without a house, man would be a dispersed being. The house is a unity of time and complex meaning in which work becomes the place of an individual and authentic availability to oneself that ends up becoming—oh, the paradox!—a vocation for a lack of routine.

- ¹ This availability to oneself only acquires meaning when the vocation of availability to the other is realized.

This implies a certain freedom, but in certain circumstances—such as that of a pandemic—it can become a sentence.

What FuentesalArenillas' works challenge us to do is to consider our passage through everyday life. This is because, as an experience, their intent is to be a reflection on a liberated existence that interrogates and asks us questions, that will take us where we didn't expect to go and that maybe will thrust us towards what we would like to find there, waiting until the end of the isolation demanded by every act of creation.





**CUBIERTA BRILLANTE,
MARGEN DELGADO / SHINY
SURFACE, THIN DIVIDE**

FuentesalArenillas

**III EDICIÓN DE PRIMERA FASE.
PROGRAMA DE PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA
COMUNIDAD DE MADRID – DKV /
3rd PRIMERA FASE. ARTISTIC
PRODUCTION PROGRAM
REGION OF MADRID – DKV**

Sala de Arte Joven
de la Comunidad de Madrid
Avda. de América 13 – 28002 Madrid

Fechas / Dates

*Del 2 de junio al 25 de julio de 2021
June 2 – July 25, 2021*

Esta exposición es un proyecto de la
Dirección General de Promoción Cultural
de la Consejería de Cultura y Turismo
de la Comunidad de Madrid y de DKV
Seguros.

This exhibition is a project by the
Directorate-General for Cultural
Promotion of the Regional Government
of Madrid's Ministry for Culture and
Tourism and by DKV Seguros.

**COMUNIDAD DE MADRID /
COMMUNITY OF MADRID**

Presidenta / President
ISABEL DÍAZ AYUSO

Consejero de Educación, Juventud y
portavoz del Gobierno / Regional Minister
for Education, Youth and government
spokesperson
ENRIQUE OSSORIO CRESPO

Viceconsejero de Cultura y Turismo /
Regional Deputy Minister for Culture
and Tourism
DANIEL MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

Director General de Promoción Cultural /
General Director for Cultural Promotion
GONZALO CABRERA MARTÍN

Subdirectora General de Bellas Artes /
Deputy General Director for Fine Arts
ASUNCIÓN CARDONA SUANZES

Asesora de Arte / Art Consultant
TANIA PARDO PÉREZ

**PROGRAMA DKV ARTERIA /
DKV ARTERIA PROGRAMME**

Presidente / President
JAVIER VEGA DE SEOANE

Consejero delegado / Chief Executive
Officer
JOSEP SANTACREU BONJOCH

Director de Comunicación, Negocio
Responsable y Programa DKV Arteria /
Director of Communication, Responsible
Business and DKV Arteria Program
MIGUEL GARCÍA LAMIGUEIRO

Asesora DKV Arteria y comisaria de
exposiciones / DKV Arteria advisor and
exhibition curator
ALICIA VENTURA BORDES

Comité asesor Colección DKV / DKV
Collection advisory committee
ALICIA VENTURA BORDES
JUAN BAUTISTA PEIRÓ

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Comisario / Curator
JUAN CANELA

Responsable de Exposiciones Temporales
/ Head of Temporary Exhibitions
XIÁN RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ

Coordinación general / General
Coordination
MARINA RODRÍGUEZ

Comunicaciones / Communications
MARÍA JESÚS CABRERA BRAVO

Programas Públicos / Public Programs
MACU LEDESMA CID

Mediación / Liaison
CHRISTIAN FERNÁNDEZ MIRÓN
PATRICIA RAIJENSTEIN

Montaje / Mounting
ARTEC

Iluminación / Lighting
INTERVENTO

Transporte / Transport
V15. DAVID CUERO

Seguro / Insurance
HISCOX

CATÁLOGO / CATALOGUE

Textos / Texts
JUAN CANELA
JUAN DE NIEVES
CARLOS PARDO
MARÍA VIRGINIA JAUA
FUENTESAL ARENILLAS

Coordinación / Coordination
MARINA RODRÍGUEZ

Diseño Gráfico y Maquetación /
Graphic Design & Layout
PRISCILA CLEMENTTI COLLADO

Corrección de textos / Proofreading
CÉSAR ÁLVAREZ

Traducción / Translation
LAMBE & NIETO

Fotografías / Photographs
CLAUDIA IHREK

Impresión / Printing
BOCM

ISBN 978-84-451-3920-2

Depósito Legal / Legal Deposit
M-16540-2021

© De esta edición / Of this edition:
Comunidad de Madrid, 2021
© De los textos / Of texts: sus autores /
the authors
© De la traducción / Of translation: sus
traductores / the translators
© De las imágenes / Of the images: sus
autores/ the authors

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Nuestro agradecimiento a todas las
personas e instituciones que han hecho
posible este proyecto.

Our most sincere gratitude to all the
people, institutions and collections that
have made this project possible.

Y muy especialmente a
And very especially to
FERNANDO LÓPEZ, ALEJANDRO
SIMÓN, MAR REYKJAVIK,
ANTONIO MENCHEN y DAVID
ZARZOSO

Jurado / Jury
GONZALO CABRERA MARTÍN
ANTONIO J. SÁNCHEZ LUENGO
TANIA PARDO
ALICIA VENTURA
JUAN BAUTISTA PEIRÓ
JUAN CANELA



